حامد أبو أحمد

الواقعية السحرية في الرواية العربية



المجلس الأعلى للثقافة

الواقعية السحرية فى الرواية العربية

حامد أبو أحمد

الفهـــرس

المقدمة

يظن بعض الكتاب فى مصر والعالم العربى أن الواقعية السحرية ليست أكثر من الدخول فى عالم الجن والعفاريت وما إلى ذلك مما نسميه بالجانب العجائبى فى حياة الإنسان، والذى تمثله عندنا خير تمثيل قصص "ألف ليلة وليلة" و"حواديت الجدات". ولكن الحقيقة أن المسألة أعمق من ذلك بكثير سواء فيما يتعلق بتراثنا القصصى والإبداعات القائمة على رواية الأخبار والحكايات وغير ذلك، وبعضها يدخل فى الكتابات التاريخية نفسها بوصفها كذلك، أو فيما يتعلق بهذا التيار الجديد "الواقعية السحرية" الذى حظى خلال النصف الثانى من القرن العشرين بانتشار عالمى لا مثيل له.

ونبدأ بالنقطة الثانية لنجد أن الواقعية السحرية لم تكن مجرد تيار ظهر فجأة، أو نشأ بالمصادفة، أو انبثق لمجرد أن كاتبًا ما عنَّ له أن يُدخل فى رواية ما أو مجموعة روايات وأعمال قصصية بعض هذه العوالم الغريبة التى نطلق عليها صفة العجائبية"، ولكن الواقعية السحرية، على العكس من ذلك، ظهرت نتيجة لمجموعة من العوامل الفاعلة والمؤثرة، من بينها عامل التطور الإبداعى. وقد تحدث عن ذلك الناقد خواكين ماركو فى كتابه عن "أدب أمريكا اللاتينية من الحداثة إلى أيامنا" (طبعة إسباسا كالبى، مدريد، ١٩٨٧ ص٣١٦) حيث رأى أنه من بين المفاجآت العديدة التى انطوت عليها رواية "مائة عام من العزلة" التناول الذى حدث لما هو سحرى وماهو عجائبى. وهما أمران كان عصر النهضة الأوروبية قد وقف ضدهما، واعتبرهما من مخلفات العصر الوسيط عندما نادى بشعار سيادة العقل. ولكن العالم السحرى، على الرغم من ذلك، ظل موجوداً فى عناصر فولكلورية عديدة استمرت بصورة عملية إلى أيامنا الحاضرة، وبصفة خاصة فى الثقافة الشعبية التى احتفت بالسحر والرُّقى

والتعاويذ، وكانت لها جذورها الممتدة فى العصر الوسيط. وقد حورب هذا التوجه بشدة من قبل محاكم التفتيش، وعصر التنوير فى القرن الثامن عشر، والوضعية المنطقية، ولكن الاهتمام بهذا العالم السحرى الغامض لم ينقطع أبداً.

نعرف كذلك أن الواقعية السحرية فى أمريكا اللاتينية جاءت نتيجة لأمرين لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر وهما أن كتَّاب هذه القارة خلال القرن العشرين كانوا شديدى الاهتمام بملاحقة التطور الإبداعى فى العالم وخاصة فى القارة الأوروبية بل وفى أمريكا الشمالية أيضاً. وقد كان لهم إسهامات فعالة فى الحركات الطليعية التى ظهرت خلال العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين مثل المستقبلية، والانطباعية، والتعبيرية، والتكعيبية، والدادائية، والسيريالية وغيرها، بل إن بعضهم تزعم بعض هذه الحركات مثل بيثينتى أويدوبرو رائد حركة الابتداعية، وخورخى لويس بوريس (الماورائية)، فضلاً عن رائد حركة الحداثة فى العالم المتحدث بالإسبانية وهو الشاعر النيكاراجوى روبن داريو. وكان لوليم فوكنر كاتب أمريكا الشمالية الكبير تأثير بالغ على كتَّاب أمريكا اللاتينية أو الجنوبية، وقد اعترف بذلك كثيرون منهم، ولعل كتاب ماريو بارجس يوسا عن "جابرييل جارثيا ماركيز- قصة متمرد" الصادر عام ١٩٧١ هو أبرز دليل على ذلك. فكتَّاب أمريكا اللاتينية إذن كانوا منخرطين بقوة فى الأدب العالمى، وقد تأثروا بكل التطور الذى حدث فى القصة والرواية عند فرجينيا وولف، وجيمس جويس، ووليم فوكنر، وفرانز كافا وسواهم. تأثروا أيضاً بالتطورات التى حدثت فى الشعر وبخاصة الحركة السيريالية التى انطلقت عام ١٩٢٤ من الشعر (البيان السيريالى لشاعرى فرنسا لويس أراجون وأندريه بريتون) ثم انتقلت إلى الإبداعات الأخرى فى القصة والرواية، حتى اعتبرها بعض الكتَّاب والنقاد مرحلة تطور جديدة عملاقة فى تاريخ الفن والإبداع تشبه المراحل السابقة الكبرى : الكلاسيكية والرومانتيكية والحداثة. إضافة إلى ذلك فإن القرن العشرين كان يشهد عودة الأسطورة، ولهذا قال خورخى لويس بورخيس : "إن الأسطورة تقع فى بداية الأدب وفى منتهاه". وقد سبق أن قمت بتفصيل هذه المسائل فى مقدمتى لكتابى "فى الواقعية السحرية". ولهذا فإن الظن بأن "الواقعية السحرية" موجودة فقط فى العجائبى، وأننا لذلك أولى الناس بها وأكثرهم معرفة

بأصولها وتجلياتها هو مجرد وهم خاطئ، لأن الواقعية السحرية بمفهومها الحديث تقوم على ثلاثة ارتباطات أساسية هى العجائبى، والأسطورى، والسيريالى. وهذه الارتباطات الثلاثة لها هى نفسها ارتباط آخر أقوى وأهم هو التطور الذى حدث فى الفن الحديث، وفى مثل حالتنا فى كتابة القصة والرواية بصفة خاصة. فالذى يستطيع أن يدخل عالم الجن والعفاريت (الجانب العجائبى) فى إبداعه الروائى وليس لديه وعى بالتطور الذى حدث فى فنون الرواية لن يقدر على تقديم شىء ذى بال فى مجال الواقعية السحرية، ويمكن أن يكون عمله مجرد أكاذيب لا ترقى إلى مستوى الفن الحقيقى. ولدى أمثلة من ذلك أرى أنه ليس من المفيد أن نذكرها أو أن نشير إليها : فالكتابة غير الجيدة يسقطها تعاقب الليل والنهار. فمن الذى يمكنه أن يكتب رواية جيدة الآن وليس لديه معرفة بتيار الوعى، والتحليل النفسى، واستبطان الشخصية لاستخراج العالم الخفى الذى يمور فى داخلها، واستخدام التقنيات المحدثة التى تعمق الأحداث وتمنحها قوة غير عادية. إن فن الرواية الآن لم يعد مجرد مجموعة أحداث تمضى حسب البناء التقليدى بداية ووسطا ونهاية، فهذا النوع يصلح فقط لمسلسلاتنا التافهة التى لا تقدم ولا تؤخر، وإنما الفن الروائى الآن فن معقد، متشابك، يغور فى أعماق النفس كاشفًا عن الخبايا التى تنطوى عليها حياة الإنسان، وإن كان هذا التعقيد والتشابك لا يصل إلى حد الاستغلاق والإبهام لأنه والحالة هذه يسحب من الفنان أى قدرة على التواصل مع الآخرين. فالفن حياة، ووعى وقدرة على التوصيل، ومتعة يمكن أن يحس بها القارئ وهو يقرأ أكثر الأعمال عمقًا ودخولاً فى مجال التحديث مثل روايات الكاتب الأرجنتينى خوليو كورتاثار، والبرتغالى خوسيه ساراماجو، والتركى أورهان باموق وغيرهم. ولا شك أن كتَّاب "الواقعية السحرية" كانوا هم أيضًا من أكثر الكتَّاب عمقًا، وقدرة على إقامة بناء حديث معقد لكنه فى الوقت نفسه سهل التناول، وقد أدى هذا، فى العالم الغربى بالطبع، إلى جذب ملايين القراء من شتى بقاع العالم.

فالواقعية السحرية إذن نموذج أدبى فريد جمع بين القديم والحديث : القديم ممثلاً فى العجائبى (قصص ألف ليلة وليلة وحكايات الجدات مثلاً) والحديث ممثلاً فى استخدام الأسطورة بالمفهوم الفنى والأدبى والثقافى الذى تبلور فى كتب وأعمال كثيرة

خلال النصف الأول من القرن العشرين، وفى الوعى بالجانب السيريالى أو مافوق الواقع والتقنيات الجديدة التى جاء بها. ومعروف أن السيريالية ماكانت لتنشأ لولا تطور الأبحاث فى علم النفس واهتمامها بالجوانب الباطنية للإنسان وانعكاساتها على الواقع اليومى، كذلك تطور وعى الإنسان واتجاهه نحو العوالم الخفية فى حياته وتأثيرها على وجوده ورؤيته للعالم وللكون. فالواقعية السحرية إذن هى كل هذا. وقد أطلت فى هذه النقطة حتى لا أسمع مرة أخرى من يأتى فى ندوة ويقول لى : "إن الواقعية السحرية ماهى إلا بضاعتنا ردت إلينا". وهذه المقولة على الرغم مما تنطوى عليه من خطأ شنيع فإن فيها جانبًا صادقًا، وهذا يدخل ضمن مانسميه بالجذور، ولهذا فإنى سوف أناقش هذه النقطة عندما أتحدث عن جذور الواقعية السحرية فى التراث العربى. والمهم ألا نخلط بين الأشياء : فالواقعية السحرية حركة حديثة نشأت فى أمريكا اللاتينية وازدهرت لتلقى اهتمامًا واسعًا فى كل أنحاء العالم. وهذه الحركة لها جذور عندنا تأثر بها كتَّاب أمريكا اللاتينية أنفسهم واعترفوا بذلك. وهذه هى المعادلة التى ينبغى أن نكون على وعى بها ونحن نتحدث عن الواقعية السحرية أو ندرسها أو نقارنها بهذا التيار أو ذاك، أو نحاول أن نطبقها على أعمال قصصية وروائية.

البيئة المواتية

تحدثت من قبل عن أمرين كان من اللازم منطقيًا وإبداعيًا أن يؤديا إلى ظهور الواقعية السحرية فى أدب أمريكا اللاتينية، أولهما ملاحقة كتَّاب هذه القارة للتطور الإبداعى فى العالم، والثانى، وهو ما نناقشه الآن، يتصل بالأوضاع الحياتية فى هذه القارة وكيف كانت مشجعة لظهور هذا التيار. ومما لا شك فيه أن الكتَّاب الكبار كانوا واعين بما تعيشه هذه القارة من أوضاع غريبة. يقول جارثيا ماركيز : "إننا نحن كتَّاب أمريكا اللاتينية والكاريبى ينبغى أن نعترف ونسلم بأن الواقع أفضل منا جميعًا. فقدرنا، وربما مجدنا كذلك، هو أن نقلده بتواضع وبشكل أفضل فى إطار المتاح لنا".

والأفضلية هنا ليست بالمعنى القيمى، وإنما يقصد أن الواقع بما ينطوى عليه من غرائب وتناقضات وأشياء مثيرة للدهشة لا يتطلب أكثر من نقله إلى الورق. فهذا الواقع بغرابته وشذوذه أكثر قدرة على الإثارة وأفضل بكثير من مخيلة الكاتب، لأن الكاتب مهما تخيل لن يستطيع صياغة عالم كهذا العالم الواقعى. وغاية ما يفعله الكاتب أن يكون موهوباً، وأن يكون بناؤه للرواية محكماً، وأن يقدم رواية حديثة فيها عمق وبساطة فى آن، وأن يستطيع تمثل هذا الواقع بكل جوانبه، وفى هذه الحالة لن يكون هذا الواقع إلا واقعاً سحرياً. ومعروف أن الحكام الدكتاتوريين فى أمريكا اللاتينية قد لعبوا دوراً كبيراً فى صياغة هذا الواقع الغريب. ومن يتابع أقوال وأفعال الدكتاتوريين يعرف أن لديهم قدرة لا مثيل لها على تطويع كل شىء لما يدور فى ذهنهم. فمنذ أيام قلائل (وأنا أكتب هذا الكلام يوم الأحد ٢٠٠٧/١٠/١٤) صرح أحد الحكام العرب قائلاً: "إن الديمقراطية ذات الأحزاب المتعددة هى عار تروج له الحكومات التى تعامل شعوبها مثل الحمير وتنكر عليهم السلطة الحقيقية". ولا شك أن السلطة الحقيقية فى نظره هى سلطة تلك اللجان الوهمية التى لا تفعل شيئاً إلا لمصلحة الحاكم، وتمديد استمراره فى السلطة.

فأمريكا اللاتينية قارة عانت من تداخل العصور : القدم والحداثة فى وقت واحد. ولهذا فإنها - كما قال أوكتابيوباث- تعيش واقع الحداثة المتناقضة وإضافة إلى ذلك فإن هناك نوعاً من الإبهام يغلف الوضع التاريخى لهذه القارة كما يقول خايمى ميخيا : "إن هذا الإبهام هو الخطيئة الأصلية لقارة فرض عليها منذ البداية أن تخضع للحاجات التوسعية للإمبراطوريات العظمى التى نظرت إليها بوصفها مصدراً للمواد الأولية، وسوقاً لتصريف منتجاتها الصناعية فى أوج العصر الصناعى".

وأنا أعتقد أن هذا الوضع التاريخى المبهم الذى أثار شهية الإمبراطوريات العظمى تجاه هذه القارة فضلاً عن واقع الحداثة المتناقضة هما اللذان أديا إلى ظهور الأوضاع الغريبة فى أمريكا اللاتينية، ومن أهمها وأبرزها ظهور الدكتاتور بصورته البشعة فى معظم بلدان القارة. وسوف نتوقف هنا عند اثنين فقط أحدهما من

جواتيمالا، والثانى من نيكارجوا. الأول هو الدكتاتور إسترادا كابريرا Estrada Cabrera الذى جسده ميجيل أنخل أستورياس فى روايته المشهورة "السيد الرئيس". وهذا الدكتاتور حكم دولة جواتيمالا خلال الفترة من بداية القرن العشرين إلى بداية العقد الثالث منه، زهاء عشرين عامًا، عانى الشعب خلالها أشد المعاناة. فقد حوَّل كابريرا البلاد إلى سجن كبير، وانتشرت المحسوبية والفساد بصورة لا مثيل لها، وكانت أى همسة تحسب على صاحبها مما جعل الناس يعيشون فى حالة خوف ورعب دائمين. ويروى لنا أستورياس أن الدكتاتور لكثرة ماعرف عنه من فظاعة وعنف وتسلط، عندما سقط واقتيد إلى السجن لم يصدق الناس هذا الخبر وقالوا إن الشخص الذى تم القبض عليه مجرد شبيه أو بديل له. وبهذا تحول الدكتاتور فى أذهان الناس إلى أسطورة أو شخص أسطورى لا يمكن المساس به وقد حرص آنخل أستورياس فى رواية "السيد الرئيس" على أن يقدم لنا صورة للدكتاتور وللناس من حوله. فالدكتاتور حريص على أن يظل الناس فى حالة موات، وهم فعلاً كذلك. ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل إنهم كانوا يتشابهون فيما بينهم فى نومهم الشبيه بالموت، مثلما يختلفون فيما بينهم حين يستأنفون كفاحهم من أجل الحياة مع مطلع كل شمس. كان بعضهم يفتقرون إلى أيسر مطلب من مطالب الحياة، ويضطرون للجوء إلى الأعمال الشاقة كى يكسبوا قوت يومهم، على حين أن بعضهم الآخر يحصلون على ما يفيض عن حاجتهم عن طريق موارد الكسل المحظوظ باعتبارهم من أصدقاء الرئيس أو من ملاك العقارات أو المرابين أو الموظفين الذين يشغلون سبعة أو ثمانية مناصب حكومية مختلفة، أو مستغلى الامتيازات والمعاشات والشهادات المهنية ونوادى القمار وحلبات مصارعة الديكة، وفقراء الهنود، ومصانع الخمور، وبيوت الدعارة، والبارات، والصحف المدعمة من الدولة. لكن هذا الاختلاف بينهم فيما يتعلق بحظوظ الحياة والعيش لا يمنع من أنهم جميعًا فى حالة سبات يشبه الموت، لأن الوضع فى النهاية صار مستعصيًا على التحديد. كما يقدم أستورياس صورة الرئيس وهو يدعم الفساد أو يحض عليه، أو يعلم بما يجرى ويدعى عدم العلم. وكل هذا بالطبع أدى إلى شيوع الفساد فى المجتمع بصورة لا مثيل لها لدرجة أن مدير الصحة لكى يربح حفنة من النقود يضحى بمائة

وأربعين رجلاً. أما الدكتاتور الآخر فهو أناستاسيو سوموثا الذى حول نيكاراجوا إلى جمهورية وراثية، وبدأ حكمه فى الثلاثينات من القرن الماضى، ولم يسقط إلا عندما ثارت ضده الجبهة الساندينية فى السبعينات. وكان سوموثا لا يتورع عن استخدام أساليب وحشية ضد خصومه السياسيين ومعارضيه. وقل مثل ذلك فى كثير من بلدان القارة، ولهذا ظهرت فى أمريكا اللاتينية، خلال القرن العشرين، روايات كثيرة عن الدكتاتور وعن النزعة العسكرية المهيمنة، نذكر منها، إضافة إلى ما سبق "رجال من الذرة" لميجيل أنخل أستورياس، و"موت أرتيميو كروث" لكارلوس فوينتس، و"المعزول الكبير فى القصر" لرينيه أفيليه فابيلا، و"المدينة والكلاب" لماريو بارجس إيوسا، وكذلك له أيضاً "محادثة فى الكاتدرائية" و"حفلة التيس"، و"اختطاف الجنرال" لديمتريو أجيليرا مالطا، و"أنا الأعلى" لأوجستو رواباستوس، و"خريف البطريرك" لجابرييل جارثيا ماركيز وغيرها.

وينبغى الإشارة هنا أيضاً إلى الوضع التاريخى لأمريكا اللاتينية، حيث تعرضت هذه القارة لكل صنوف البشاعة والقسوة والاستغلال من جانب المستعمر الأوروبى، وبعد ذلك الأمريكى منذ الكشوف الجغرافية عام ١٤٩٢م إلى فترة متأخرة جداً من القرن العشرين، إن لم يكن إلى الآن. ولم يتورع المستعمرون عن استخدام وسيلة الإبادة الكاملة ضد أهل البلد الأصليين (الهنود الحمر)، وعن السلب والنهب وسفك الدماء. وقد ظهرت فى ذلك كتب لا حصر لها. وفى القرن التاسع عشر عندما ازدهرت تجارة الموز عانت هذه القارة من كل صنوف الاستغلال على النحو الذى نعانيه نحن الآن فى العالم العربى بسبب ظهور البترول وتحوله ليصبح عصب الصناعات والحضارة الحديثة. وبالطبع كانت هذه الأوضاع تمثل عوامل مهمة فى نشر مساحات الفقر والأوضاع المتدهورة بالنسبة لسكان هذه القارة. وقد استطاع جابرييل جارثيا ماركيز فى روايته المشهورة "مائة عام من العزلة" أن يجسد هذه الأوضاع فى أمكنة وشخصيات وأحداث لفتت إليه الأنظار من كل أنحاء العالم. وقد عكس هذا المؤلف القدير الأوضاع بصدق ووعى وفهم فجاءت الرواية نموذجاً بارزاً وقوياً وملهماً فى الواقعية السحرية، حيث يختلط الواقع بالخرافة بالسحر بالأسطورة ليقدم نماذج من

البشر يتمثل فيها هذا الوضع الغريب الذى عاشه سكان هذه القارة. ولهذا استحدث ماركيز مكانًا سحريًا هو "ماكوندو"، الذى لا يزيد فى الواقع عن كونه ضيعة من الموز، لكنه يحمل ملامح وعناصر من كل القرى والأماكن فى منطقة الكاريبى بصورة خاصة وفى أمريكا اللاتينية بصورة عامة. وفى هذا يقول الناقد الكولومبى داسو ساليدفار : "إن ثيناجا وجواكامايل وإشبيلية وفونداثيون وأراكاتاكا تشكل حاليًا مجموعة قرى ضائعة طرحها التاريخ خلف ظهره. وبالطبع فإن هذا لم يحدث عبثًا. فخلال العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين كانت هذه القرى تشكل العصب المركزى لعمليات النهب التى كانت تقوم بها الشركة التى كانت تحتكر الموز، وهى الشركة المتحدة للفواكه".

جذور عربية تراثية

من الأشياء المهمة فى الواقعية السحرية، بالنسبة لنا، أن كتَّاب أمريكا اللاتينية الذين كتبوا فى هذا التيار اعترفوا بأن "ألف ليلة وليلة" كانت جزءًا من تكوينهم. وفى ذلك يقول جارثيا ماركيز فى حوار مع إرنست شو نشر عام ١٩٦٧ : "إننا نحن كتَّاب أمريكا اللاتينية لم ننتبه إلى أن "حواديت" الجدة تنطوى على أشياء خيالية تفوق الوصف، يؤمن بها الأطفال عندما تحكى لهم ويُسهمون فى صياغتها، وهى أشياء غريبة جدًا تبدو كأنها مأخوذة عن "ألف ليلة وليلة". إننا نعيش محاطين بأشياء غريبة وخيالية فى حين أن الكتَّاب يصرون على أن يقصوا علينا وقائع غير مباشرة ليس لها أية أهمية". ويذكر ماريو بارجس يوسا أن أول كتاب عرفه ماركيز فى حياته، وعمره سبع سنوات فقط هو كتاب "ألف ليلة وليلة". وقال خورخى لويس بورخيس، وهو كاتب مهم فى الواقعية السحرية، فى كثير من حواراته إن "ألف ليلة وليلة" أحد ستة كتب أو عشرة يحملها دائمًا فى أسفاره أو توضع على مكتبه. ولبورخيس مقال مهم عن مترجمى الليالى إلى اللغات الأوروبية قمت بترجمته ونشره فى كتابى "فى الواقعية السحرية" وهو يعكس مدى اهتمام بورخيس بالليالى، وتأثره بها سواء فى كتاباته النقدية أو فى

قصصه، ومنها القصة المشهورة "الألف" التى ظهرت فى مجموعة تحمل هذا الاسم وكانت لها أصداء واسعة فى كل أنحاء العالم.

الليالى العربية إذن جزء مهم فى تكوين الواقعية السحرية، وإن كان من اللازم ألا نبالغ فى مثل هذه المسائل، ولكن ينبغى أن نضع كل شىء فى موضعه الصحيح. فالليالى العربية جزء فى تكوين الواقعية السحرية لكنها ليست كل الواقعية السحرية، ولهذا فإنى فى اختيارى للنصوص العربية التى قمت بتحليلها فى هذا الكتاب كنت حريصًا على تطبيق هذا الشرط، فلم أختر أية رواية لمجرد أن فيها هذا العالم العجائبى المتصل بالجن والعفاريت، وإنما كان اختيارى قائمًا على مجموعة من الشروط والعناصر التى تتحقق من خلالها الواقعية السحرية بمفهومها الحديث على النحو الذى فصّلته فيما سبق.

وفى هذا الصدد أود أن أشير إلى أن جارثيا ماركيز فى حواراته الكثيرة حاول أن يميز دائمًا بين الحرية والفوضى. فيما يتعلق بالحرية قال إنه بعد قراءته لقصة "المسخ" لكافكا اكتشف أن الأدب فيه إمكانيات أخرى غير الإمكانيات العقلية والأكاديمية التى عرفها أثناء دراسته. وفيما يتعلق بالفوضى قال إن المرء لا يمكن أن يخترع أو يتخيل كل ما يعن له دون ضوابط وإلا تحوّل الأمر إلى مجرد أكاذيب، والأكاذيب فى الأدب أكثر خطورة منها فى الحياة الواقعية. ومما قاله ماركيز فى هذا الشأن : "إن الأشياء الأكثر دخولاً فى حالة الاعتساف الظاهر تحكمها قوانين، والمرء يستطيع أن يزيح مساحة العقل بشرط ألا يقع فى الفوضى، أى فى اللاعقلانية المطلقة". وهو يقصد بذلك الفانتازيا على طريقة والت ديزنى التى قال إنها من أكثر الأشياء إثارة لكراهيته. وهذه الكلمات لماركيز تذكرنى بروايتين قرأتهما لأديبين عربيين، أحدهما من المشاهير جداً والآخر فى الظل، وقد حاول كل منهما أن يخترع ويتخيل كل ما يعنّ له دون ضوابط. فالأول المشهور جعل سائق شاحنة ضخمة يضاجع نساء القرى التى يمر بها فى الصعيد وهو على مقود السيارة. ولا شك أن هذه أكذوبة كبيرة تضاف إلى الأكاذيب الأخرى الموجودة فى الرواية، ولعله بذلك تصور أنه يكتب رواية

مهمة فى الواقعية السحرية. أما الآخر فقد اخترع، فى الرواية، مواسير مثل مواسير المياه والصرف الصحى تحمل ألوانًا من الفول والطعمية فصلّها تفصيلاً : فهذا فول بالزيت العادى، وهذا فول بالزيت الحار، وذاك فول بزيت الزيتون.. وهلم جرا. أما الطعمية فهى الأخرى أنواع وأشكال تسير فى المواسير وتصل إلى البيوت. ولا شك أن الكاتب هنا قد تصور أنه يقدم رواية فى الواقعية السحرية لا مثيل لها، وأذكر أنه اختارنى أنا بالتحديد لأكون أحد المناقشين للعمل فى برنامج "مع النقاد". وبالطبع فإن مثل هذه الأعمال لم ألتفت إليها لأنى كنت حريصًا على أن تكون النماذج المختارة داخلة بحق وصدق فى الواقعية السحرية. ولهذا عندما نبهنى بعض الإخوة من الأدباء إلى أنه من المهم أن أقرأ عملين لنجيب محفوظ وهما "ليالى ألف ليلة" و"الحرافيش" قبل أن أختم هذا الكتاب، قرأت الأولى فوجدتها فعلاً داخلة فى الواقعية السحرية، وهذه هى الدراسة الأولى فى الكتاب، وإنى أنتهز هذه الفرصة لأشكر كل من نبهنى إلى ذلك. أما رواية "الحرافيش" فهى دون شك من أعظم أعمال نجيب محفوظ لكنها لا تدخل ضمن تيار الواقعية السحرية الذى خصصنا له هذا الكتاب.

وأود أن أنبه هنا إلى أن الكتاب يقدم نماذج فى الواقعية السحرية فى الأدب العربى المعاصر، وهى نماذج كثيرة على الرغم من أننى أعلم أن هناك روايات أخرى فى كل أنحاء العالم العربى تدخل ضمن هذا التيار، بل إن بعض الكتّاب ممن تناولناهم هنا لهم إبداعات فى هذا الشأن أكثر مما درسناه هنا. فخيرى شلبى -على سبيل المثال- قدمنا له روايتين فقط هما "الشطار" و"نسف الأدمغة"، ونحن نعرف أن له أعمالاً أخرى تدخل ضمن الواقعية السحرية مثل "بغلة العرش" و"السنيورة" وإن دل هذا فإنما يدل على أن الجذور العربية التراثية لهذا التيار العالمى الحالى لعبت دوراً كبيراً فى تنبيه الكتّاب إلى أنهم يمكن أن يقدموا إبداعات قوية ومتميزة فى الواقعية السحرية. ونود أن نشير هنا إلى أن أى كاتب موهوب لديه استعداد لأن يكتب فى أكثر من تيار وأكثر من اتجاه. فعل هذا نجيب محفوظ، وخيرى شلبى، وسواهما. وهناك كتّاب يتخصصون فى اتجاه واحد وبالطبع هذا لا يقلل من قيمتهم طالما صدرت عنهم إبداعات قوية ومؤثرة، والأمثلة لا حصر لها فى ذلك. المهم هو الموضوع وطريقة التناول،

وقوة البناء، وإبداع شخصيات تأخذ طريقها إلى الحياة كأنها شخصية واقعية تدب على الأرض وتتعايش مع البشر وتخلد فى الأذهان والعقول، وتعيش فى الضمائر والخيالات.

فالجذور التراثية العربية تمنحنا الحق فى أن يكون لنا باع طويل فى الواقعية السحرية. وهذه الجذور تتبدى فى كتب وأعمال كثيرة، نذكر من بينها هنا - على سبيل التمثيل فقط - الكتب التالية : ألف ليلة وليلة، كتاب التيجان فى ملوك حمير، السير الشعبية، عجائب الهند، رحلة السيرافى، قصص الأنبياء، قصص القرآن، كتاب "الأغانى"... وغيرها كتب كثيرة تدخل فى مجالات السرد بالمفاهيم التى نعرفها الآن، وتفتح المجال للخيال دون أية عوائق أو سدود، وتغوص فى ميادين وعوالم غريبة ومدهشة. وكنا نتصور من قبل أن هذه الكتب ضد العقل، وضد العلم، وضد المنطق ولم يكن هذا التصور بعيداً أو فى أزمان سابقة، ولكنه استمر إلى زماننا هذا. والدليل على ذلك ما جاء فى المقدمة التى كتبها الأديب والناقد اليمنى المشهور الدكتور عبد العزيز المقالح لتحقيقه لكتاب "التيجان فى ملوك حمير" (صدر الكتاب عن مركز الدراسات والأبحاث اليمنية بصنعاء دون تاريخ) فقد ذكر الدكتور المقالح أنه عندما قرأ الكتاب فى بداية حياته الأدبية (وكانت له طبعة وحيدة صدرت فى الهند) لم تثر قراءته له أية حماسة، لأنه لم يزد فى نظره حينئذ عن كونه مجموعة من الأساطير والأسمار والأخبار المثيرة خاصة ما يتعلق منها بأخبار آدم وبقية الأنبياء عليهم السلام، ومادار بين أبناء نوح من صراع فهذه كلها إسرائيليات. ثم يقول الدكتور المقالح : "يبقى الجانب التاريخى أو الأسطورى من هذا الكتاب وهو الذى يشوق الباحثين والأدباء، وذلك لأن الأساطير أصبحت هدفًا فى ذاتها، أضحت قيمة أدبية وفنية وإنسانية، وهذا ماكنت أجهله ولا أستطيع تصوره عندما تصفحت الكتاب لأول مرة". ويحكى الدكتور المقالح أنه دخل ذات يوم فى مناقشة طويلة حول هذا الكتاب مع الأستاذ / فاروق خورشيد، فكان خورشيد يحدثه عن الكتاب كأنه يتحدث عن كنز ثمين، ويقول إنه فتح عينيه على عوالم عديدة وشكل بداية الصلة الحميمة بينه وبين اليمن شعبًا وتاريخًا وحضارة وأساطير. إنه تحفة من الفن المكتوب. وكانت اليمن تحتفظ بنسخة واحدة من هذا

الكتاب هى الموجودة فى الجامع الكبير والتى قرأها المقالح، وعندما قرأها للمرة الثانية من أجل التحقيق والنشر قال : "قرأته هذه المرة بعين وقلب الشاعر لا بعقل الباحث أو المؤرخ، وقد أدهشنى حقًا، وحملنى إلى عوالم من الخيال والأساطير تتضاءل أمامها تلك الأفلام الغريبة المدهشة التى تمطرنا بها استوديوهات هوليود. فالكتاب – كما قال عنه الأستاذ فاروق خورشيد – تحفة فنية مرسومة بالكلمات".

وأنا أستطيع أن أقول الآن، بعد قراءتى الفاحصة للكتاب، إن حكاياته تتحقق فيها كل شروط الواقعية السحرية. ولو أن ماركيز أو غيره من كتّاب هذا التيار قرأ كتاب "التيجان" لقال فيه مثلما قال ماركيز عندما قرأ أول فقرة من رواية المسخ لكافكا، والتى تقول إن جريجوريو سامسا استيقظ من نومه ذات صباح، فى إثر حلم مزعج، فوجد نفسه فى سريره قد تحول إلى حشرة هائلة، قال ماركيز لنفسه : "ياللهول !! هل يمكن أن يحدث هذا ! وفى اليوم التالى كتبت أول قصة لى !" فكتاب "التيجان فى ملوك حمير" المأخوذ عن وهب بن منبه برواية أبى محمد عبد الملك بن هشام عن أسد بن موسى عن أبى إدريس بن سنان عن جده لأمه وهب بن منبه، أقول إن هذا الكتاب الذى يقع فى أكثر من ثلاثمائة صفحة حكاياته كلها تدخل فى الجانب السحرى بدءاً من أسطورة خلق الأرض، وأسطورة خلق الجنة ثم النار، وما يأتى بعد ذلك مما سوف نأخذ أمثلة قليلة جداً منه.

ويلاحظ أن وهب بن منبه ينسب روايته فى العادة إلى من يسميهم أهل العلم، فيقول مثلاً فيما يتعلق بخروج آدم وحواء من الجنة : ولما أراد الله خروج آدم من الجنة الذى سبق فى علمه قال : يا آدم اخرج أنت وزوجك من جوارى. قال وهب : قال بعض أهل العلم إن إبليس ركب الحية وكانت ذات قوائم أربع حين أتى آدم ليأكل من الشجرة. قال لهم الله اخرجوا من الجنة، اهبطوا إلى الأرض بعضكم لبعض عدو. قال وسلبت الحية قوائمها، وأخذ جبريل بجناحه فرماه بجبل جى بخراسان" (ص١٦). وهكذا يأخذ وهب بن منبه الآية القرآنية ويضيف إليها من خياله نسبة إلى بعض أهل العلم. والإضافات هنا واضحة : ركوب إبليس للحية، كون الحية بأربعة قوائم، سلب الحية

قوائمها، قيام جبريل بأخذ إبليس ورميه فى جبل بخراسان. وكثير من الحكايات المأخوذة عن آيات قرآنية تتم الإضافة إليها على النحو المذكور. فالراوى يترك لخياله العنان كى يضيف ما يشاء، وهو لا يكتفى بذلك بل ينسب هذه الإضافات الأسطورية إلى أهل العلم. وأحياناً يستخدم الراوى فعل زعم، فيقول مثلاً : وزعم بعض أهل العلم أنه يخرج منه (أى من جبل جى) الدجال فى آخر الزمان، ثم ينتقل إلى آدم فيذكر أنه عندما أمر بالخروج من الجنة أخذ منها جوهرة يمسح بها دموعه، فلما وصل إلى الأرض لم يزل يبكى ويستغفر الله ويمسح دموعه بتلك الجوهرة حتى اسودت من دموع الخطيئة.

ثم إن الراوى ينتحل أبياتاً من الشعر العربى على لسان آدم، وكأن اللغة العربية كانت موجودة أيام آدم. ومن ذلك هذه الأبيات التى قالها آدم فى رثاء ابنه هابيل :

تغيرت البلاد ومن عليها	فوجه الأرض مغبر قبيح
وجاورنا عدو ليس يهدى	لعين لا يموت فأستريح
أياهابيل ياثمر الفؤاد	أبعد العين مسكنك الضريح
محل تخلق الأجسام فيه	ويبلى عنده الوجه الصبيح
فعينى لا تجف عليك سحا	وقلبى الدهر محزون قريح

ويبدو أن وهب بن منبه توقع أن القارئ قد يسأل هل كان آدم يكتب العربية ؟ فحاول أن يناقش الموضوع مناقشة تبدو علمية قال وهب : قال جبير بن مطعم هذه القصيدة ليست لآدم هى منحولة. وقال ابن عباس : تكلم آدم بجميع الألسن التى نطق بها بنوه من بعده من عربى وعجمي، وهذه الأسماء لم تعلمها الملائكة فقالوا "سبحانك لا علم لنا إلا ماعلمتنا إنك أنت العليم الحكيم" (ص ٢٥). والكتاب ملىء بالأشعار العربية المنسوبة إلى بشر وأقوام كانوا موجودين قبل ظهور العربية بمراحل طويلة.

وأعتقد أن كتاب التيجان لم يكن ضمن مراجع الدكتور طه حسين عندما كتب عن نظرية الانتحال فى الشعر العربى فى كتابه "فى الأدب الجاهلى" وفيه فصل عن شعر اليمن قال فيه إن أهل اليمن كانت لهم لغة أخرى غير هذه اللغة القرشية التى قيل فيها شعر اليمنيين، حيث يروون شعر المضاض بن عمرو وهو من أصهار إسماعيل، ويروون شعراً للحميريين وغيرهم. لكن ماورد فى كتاب التيجان من شعر يعود إلى آدم ومن جاءوا بعده لا مثيل له. وعلى أية حال فإن طه حسين كان مدركًا تمام الإدراك أن العرب كانوا أصحاب خيال واسع، وهذا أدى بهم إلى الانتحال. يقول طه حسين فى الكتاب المذكور (ص١٧٦ طبعة دار المعارف) "للعرب خيالهم الشعبى، وهذا الخيال قد جد وعمل وأثمر، وكانت نتيجة جده وعمله وإثماره هذه الأقاصيص والأساطير التى تروى لا عن العصر الجاهلى وحده بل عن العصور الإسلامية التاريخية أيضاً".

ويخبرنا وهب بن منبه فى كتاب التيجان أن العربية نزلت على هود ويقدم لنا مرثية حمير لأبيه سبأ وهى أول مرثية فى العرب. وتقرأها فتحس أنها كتبت بلغة سهلة بسيطة. تقول الأبيات الأولى :

عجبت ليومك ماذا فعل ... وسلطان عزك كيف انتقل

فأسلمت ملكك لا طائعًا ... وسلمت للأمر لما نزل

فيومك يوم وجيع العزاء ... ورزؤك فى الدهر رزء جلل

فلا تبعدن فكل امرئ ... سيدركه بالمنون الأجل

أما عن القصص السحرية فحدث ولا حرج. فالقمر يتكلم، على نحو ما نقرأ فى القصة التالية : "فبينما النعمان بن يعفر جالس إذ طلع القمر وقد خسف، فبكى النعمان لما رأى القمر خاسفًا، وقالوا له : ما الذى يبكيك ؟ قال : أبكانى تقلب الدهر بأهله، لن ينجو من غدر هذه الدنيا وعثراتها شيء فى الأرض ولا فى السماء... إلخ" (ص٦٩). أما شداد بن عاد فقد ملك الأرض كلها. وتحس وأنت تقرأ أنه لو كان قد تم

اكتشاف الأمريكتين أيام وهب بن منبه لوصل إليهما شداد بن عاد. وبالكتاب قصة التنين الطلسم وقصة لقمان فيها الكثير من السحر. وينقل ابن منبه عن محمد عبد الملك بن هشام، والرواية مسندة إلى آخرين، أن لقمان بن عاد عاش أربعة آلاف عام. أما الخضر فقد وصل إلى الأندلس وسار إلى مطلع الشمس، وذو القرنين وصل إلى أرض الملائكة. ومن العجيب أن وهب بن منبه يأخذ الآية من القرآن الكريم ثم يبنى عليها حكايات وقصصاً أسطورية. وينسب إلى ابن عباس هذا القول : حدثنا أسد عن أبى إدريس عن وهب عن عبد الله بن عباس أنه سئل عن ذى القرنين ممن كان ؟ قال : هو من حمير، وهو الصعب بن ذى مراثد. هو الذى مكن الله له فى الأرض وآتاه من كل شىء سبباً (ص١١٩). ويدقق كعب الأحبار فى نسب ذى القرنين فيقول : "الصحيح عندنا من علوم أحبارنا وأسلافنا أنه من حمير وأنه الصعب بن ذى مراثد"، ويميز بينه وبين الإسكندر الأكبر فيقول : والإسكندر رجل من بنى يونان بن عيص بن يعقوب بن إسحق بن إبراهيم الخليل، ورجاله أدركوا عيسى بن مريم صلوات الله عليه، منهم جالينوس وأرسطوطاليس، ودانيال.. إلخ (ص١٢٠).

أما بلقيس ملكة سبأ المشهورة فأمها من الجن وأبوها الهدهاد. ويروى وهب بن منبه بالتفصيل قصتها مع الملك سليمان الواردة فى سورة النمل. والهدهاد من ملوك حمير، ظل فى الملك عشرين سنة فلما أحس بدنو الأجل أحضر جميع وجوه حمير وأبناء ملوكهم وأهل المشورة من بنى قحطان فألقى عليهم خطبة عن فضل ابنته بلقيس ومن بين ما قال : "يامعشر حمير، إنى رأيت الرجال، وعجمت أهل الفضل وسيرتهم، وشهدت من أدركت من ملوكها، فلا والذى أحلف به ما رأيت مثل بلقيس رأياً وعلماً وحلماً، مع أن أمها من الجن، وإنى أرجو أن تظهر لكم عامة أمور الجن مما تنتفعون به وعقبكم ما كانت الدنيا.. إلخ" (ص ١٤٧).

ولن أستطيع فى هذه المقدمة التوقف عند كل الكتب التراثية التى تدخل ضمن جذور الواقعية السحرية، ولذلك سوف أكتفى هنا بكتاب آخر لمؤلف هندى مسلم هو

كتاب "عجائب الهند بره وبحره وجزايره" لبُزُرْك بن شهريار وقد كتب له المقدمة الأستاذ يوسف الشاروني ونشرته مكتبة الدراسات الشعبية بهيئة قصور الثقافة في مايو ١٩٩٨.

ويقول المؤلف الهندي في بداية الكتاب: "إن الله تبارك وتعالى اسمه جل ثناؤه خلق العجائب عشرة أجزاء، فجعل تسعة منها في ركن المشرق وجزءًا في ثلاثة أركان الأرض، التي هي المغرب والشمال والجنوب، ثم جعل في الصين والهند ثمانية أجزاء منها وجزءًا في باقي المشرق" (ص٧٣).

والعجائب في هذا الكتاب لا حصر لها. فالغرقى ينقلهم طير عظيم، والسمكة تكون امرأة أو العكس بالعكس، والسلحفاة تتحول إلى جزيرة يمشي فوقها البشر الذين خرجوا من السفينة، والسمك المطبوخ تدل عظامه وغضاريفه على أن أصله من البشر، والحيات نظرتها وحدها تقتل، والغرام يحدث بين قردة وبحار، وسوق الجن، وطائر السمندل وهو طائر أسطوري، وغير ذلك من حكايات وقصص أسطورية. ومعروف أن الكاتب الأرجنتيني المشهور خورخي لويس بورخيس، وهو كما ذكرت من قبل، من أساطين الواقعية السحرية استفاد كثيرًا من أمثال هذه الكتب في كل أعماله، ولفت بها كل أنظار العالم. وله كتاب مهم في هذا الشأن عنوانه "كتاب الكائنات الخيالية" جمع فيه من كل ثقافات العالم ما كتب عن هذه الكائنات مثل المسخ El Centauro في أساطير اليونان، وفرس البحر، والأفعوان، وطائر الفينيق (من أساطير العرب) والتنين، وأبي الهول، والفينيق الصيني، والديك السماوي، والحوريات، وطائر السيمرغ وغير ذلك. عدد كبير من المخلوقات المتخيلة تحظى المنطقة العربية والإسلامية بأكبر عدد منها.

ولا ننسى في هذا الصدد أن نشير إلى كتاب "ألف ليلة وليلة" صاحب التأثير الواضح والمعترف به على كتّاب الواقعية السحرية في أمريكا اللاتينية. وكل هذا يدل على أن المخيلة العربية استطاعت أن تبتدع فنونًا كثيرة من الحكي سواء في السير الشعبية، والتراجم وغيرها مثل الرحلات والأسفار وكتب التسلية والسمر، بل والكتب التاريخية نفسها. وقد تحدث ابن خلدون في مقدمته عن ذلك فقال من بين ما قال وهو

كثير : "وإن فحول المؤرخين فى الإسلام قد استوعبوا أخبار الأيام وجمعوها وسطروها فى صفحات الدفاتر وأودعوها، وخلطها المتطفلون بدسائس من الباطل وهموا فيها أو ابتدعوها، وزخارف من الروايات المضْعَفة لفقوها ووضعوها" (ص٧ من طبعة دار الشعب). ولذا رأى ابن خلدون أن من ذهبوا بفضل الشهرة والأمانة قليلون لا يكادون يجاوزون عدد الأنامل ولا حركات العوامل، مثل ابن إسحق والطبرى وابن الكلبى ومحمد بن عمر الواقدى وسيف بن عمر الأسدى وغيرهم من المشاهير المتميزين عن الجماهير (ص٨). فالخيال إذن لعب دورًا فى الإضافات، وكذلك نقل الأخبار من جيل إلى جيل أو حتى فى الجيل الواحد، وحتى كتب السيرة النبوية فيها الكثير من الحكايات التى يحس القارئ أنها اخترعت اختراعًا وعادة ماتنسب هذه الروايات إلى أهل العلم الذين لا يتم تحديد من هم ولا كيف قالوا ذلك.

التراث العربى إذن، ذاخر بالروايات والأخبار التى ندرسها الآن لا من باب الصدق أو الكذب وإنما من وجهة نظر أخرى تدل ضمن ما يسمى فى الغرب بالخلق الفنى **Ficciones** أى استخدام الخيال فى صنع حكايات وأخبار تدخل فى باب الأساطير، على نحو مارأينا فى كتاب التيجان، ومن ثم تدخل ضمن الواقعية السحرية بمفهومها الحديث. ولا شك أن كل التيارات والمذاهب والاختراعات فى الفنون والعلوم والآداب هى تراث إنسانى مشترك، ومن ثم فإن لنا إسهاماتنا البارزة فى الواقعية السحرية لكن مع شرط مهم هو أن نضع الأمور دائمًا فى موضعها الصحيح، فلا نغالى أو ندعى ماليس لنا، ومن هنا ندرك أن الواقعية السحرية تراث إنسانى ظل يتطور حتى أخذ كتَّاب أمريكا اللاتينية زمام المبادرة وأبدعوا فيه إبداعات قوية ومهمة خلال القرن العشرين، وأثاروا دهشة العالم كله وانتباهه لدرجة أننا أصحاب التراث الزاخر فى هذا المجال أخذنا ننتبه إلى أننا يمكن أن نسهم فى هذا التيار. وهذا ما يستهدف هذا الكتاب توضيحه باختياره لنماذج روائية من مصر والعالم العربى نجح أصحابها فى تقديم أعمال تدخل بحق ضمن تيار الواقعية السحرية. وكما قلت من قبل

فإني لا أزعم أن الكتاب استوعب كل ما كتب في هذا المجال، ومن ثم يمكن أن أعكف على جزء ثان أستكمل فيه ما فاتني في هذا الكتاب.

والله ولي التوفيق،

مصر الجديدة في ٣ شوال ١٤٢٨ هـ

الموافق ١٥ أكتوبر ٢٠٠٧ م

الواقعية السحرية فى أدب نجيب محفوظ

رواية "ليالى ألف ليلة"

قبل حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل بعام تقريبًا أجريت حوارًا طويلاً معه فى مكتبه بجريدة "الأهرام"، ولأن الحوار كان من المقرر أن ينشر فى الخارج فقد سألته عن قراءاته لكثير من الكتّاب الأجانب ومدى معرفته بهم، ومن ثم جاء هذا السؤال : هل قرأت "مائة عام من العزلة" لجارثيا ماركيز ؟ فأجاب : "نعم قرأت "مائة عام من العزلة" و "خريف البطريرك". فسألته سؤالاً آخر : "ما الذى أعجبك فى رواية "مائة عام من العزلة" ومارأيك فى الشهرة العالمية التى حازت عليها ؟ فأجاب : "أعجبنى فيها، فى الحقيقة، حيوية فنية وسحر فنى. أنا لست ناقداً وإنما أحس بالعمل من سحره. واخد بالك ؟!.. ففيها من السحر والحيوية ما يجعلها رواية عظيمة. لكن أنا، بذوقى الشخصى، لى عليها بعض الاعتراضات : مثلاً لم أجد أى سبب لتقديم الخرافات كأنها حقائق. لماذا لم تقدم على أنها خرافات ؟ ولماذا هذه البلبلة ؟ لماذا الرجل المسمى ماتياس الذى دفن ورأيناه يأتى مرة أخرى، لماذا أتى ؟ وهل هو مات أم لم يمت ؟ وكيف يعرضها لى الكاتب على هذا النحو ؟. واستمر الحوار فى هذه النقطة لبعض الوقت، حيث قلت للمرحوم الأستاذ نجيب محفوظ إن كتاب "ألف ليلة وليلة" كان أحد الكتب المهمة التى استلهمها ماركيز فى تشكيل واقعيته السحرية. وكان رأى نجيب محفوظ أن جو ألف ليلة وليلة يهيئك لذلك، يقول لك أنا جو أسطورى من أولى. وقد رأى نجيب محفوظ أيضًا أن الواقعية السحرية المنتشرة الآن هى جزء من الخرافة، والخرافة

جزء من الحياة البشرية، ولا مانع أبداً من أن نعرضها. وقد ضرب مثالاً لذلك من الثلاثية فقال : مثلاً فى الثلاثية تجد أمينة فى الأول تكلم العفاريت، لكن ليس هناك عفاريت ترد عليها، وهى تكلمهم من خلال عقليتها وأنت عارف أنهم عفاريت.

ولا شك أن هذا الكلام الذى صدر من نجيب محفوظ نفسه جعلنى أثناء الدراسة التى أقوم بها حاليًا عن الواقعية السحرية فى الرواية العربية أستبعد تمامًا أعمال نجيب محفوظ، وحدث أن كنت أتحدث مع بعض الإخوة من الأدباء فسألونى هل درست الواقع السحرى عند محفوظ ؟ فقلت لهم : صرفنى عن ذلك كلام له فى هذا الشأن. عندئذ نصحونى بأن أعيد قراءة "ليالى ألف ليلة" و"الحرافيش". وبالفعل أعدت القراءة فاكتشفت ما يلى : فى رواية "ليالى ألف ليلة" – وهى مدار بحثى الآن – وجدت نجيب محفوظ فى البداية يحاول عقلنة عالم الليالى، ولكن هذه العقلنة المقصودة سوف تنفلت من عقالها بعد ذلك ليصبح الواقع السحرى هو الأساس، وهو المسيطر والمهيمن. فكون أمينة فى "الثلاثية" مثلاً كانت فى الأول تكلم العفاريت، والعفاريت لا ترد عليها، سوف نجد هذه العفاريت فى "ليالى ألف ليلة" تدخل مع الشخصيات فى حوارات طويلة، وتتدخل فى الأحداث بصورة قوية ومؤثرة، وسوف نجد العالم الأسطورى لليالى الذى تحدث عنه محفوظ شديد التأثير فى الرواية. وقد قلت دائمًا إن الواقعية السحرية تقوم على ثلاثة ارتباطات أو جوانب مهمة هى : الجانب العجائبى أو الخرافى المتمثل فى ليالى ألف ليلة وليلة وحواديت الجدات، والجانب الأسطورى، حيث الأسطورة جزء مهم فى تكوين مخيلة الإنسان، والجانب السيريالى وهو الأحدث لأن السيريالية عرفت فى بدايات العقد الثالث من القرن العشرين.

ومعروف أن نجيب محفوظ من جيل آمن بالعقل وبأهمية العلم والمعرفة ولهذا كان اختياره للدراسة بقسم الفلسفة، حيث تصور من قراءاته للمقالات الفلسفية لعباس العقاد وإسماعيل مظهر وغيرهما أنه بدراسة الفلسفة سوف يعثر على الأجوبة الصحيحة لمشاكل الوجود والحياة. ألا يصبح الدارس للطب طبيباً، والدارس للهندسة

مهندسًا ؟ إذن فدراسته للفلسفة سوف تجيب على الأسئلة التى تعذبه. وقد اعترف نجيب محفوظ بأنه استمد أشياء كثيرة من جيل أساتذته : فقد تعلم معنى التمرد الفكرى من طه حسين، واكتسب الإيمان بقيمة الفنون والديمقراطية والحرية الفردية من العقاد، ومن سلامة موسى اكتسب الوعى بقيمة العلم والاشتراكية والتسامح الفكرى. ولا شك أن العقلية التى تم تكوينها وتشكيلها على هذا النحو لابد أن تكون مؤهلة لرفض الخرافة مهما كان مصدرها. وأعتقد أن هذا هو التفسير المنطقى لكلام نجيب محفوظ عن رواية "مائة عام من العزلة" وعن الواقعية السحرية بشكل عام، لكن هذا الكلام سوف ينْقُضُه الجانب العملى أثناء تحليلنا لرواية "ليالى ألف ليلة" عندما نجد العالم السحرى فى هذه الرواية متحققًا ومكتملاً من كل الجوانب الفنية. أى أن نجيب محفوظ الروائى سوف يكون مختلفًا عن نجيب محفوظ المحاور. وهذه مسألة مهمة ألفت الأنظار إليها دائمًا وهى : ينبغى أن نأخذ بحذر شديد حديث الكاتب عن أعماله أو عن أعمال غيره. وهناك نقاط أخرى نذكر من بينها نقطة واحدة تخص واقعنا الفكرى والثقافى هى أن أجيال النصف الأول من القرن العشرين شغلتها قضايا العلم والاشتراكية؛ لأنها فى ذلك الوقت كانت شديدة الإلحاح على أذهان النخب المثقفة، وربما يكون هذا قد أثر بصورة سلبية على جوانب أخرى، ومن هنا كان انبهارنا فى فترة ما بالبنيوية لأنها كانت تبحث فيما يسمى بعلمية الأدب. ولعل هذا جعلنا لم نلتفت إلى ما كان يجرى فى العالم خلال القرن العشرين بالتوازى مع المد العلمى والتكنولوجى، وهو اكتشاف الجوانب الخفيَّة فى حياة الإنسان سواء بالتغلغل فى أعماق الكائن البشرى واستبطان مايجرى هناك، وهذا مافعله تيار الشعور فى علم النفس وانتقل إلى الأدب فيما يسمى بتيار الوعى، أو بالاهتمام بما يفعله الخيال فى حياة الناس، ومن ثم كان لابد من اللجوء إلى الأسطورة والخرافة بمفهومها الثقافى الواعى وماوراء الواقع أو الجانب السيريالى. ولذلك فإن القرن العشرين الذى عرف بأنه قرن العلم والتكنولوجيا كان أيضًا هو قرن الأسطورة، وفى هذا يقول الكاتب الأرجنتينى المشهور خورخى لويس بورخيس : "الأسطورة فى بداية الأدب وفى منتهاه". لهذا كانت الأعمال الأدبية الراقية

فى القرن العشرين هى الأعمال التى حققت هذا الهدف، وأطلقت المخيلة البشرية بلا ضوابط أو حدود اللهم إلا فيما يفرضه الجانب الفنى أو جانب البناء : فرجينيا وولف، وجيمس جويس، وكافكا، وفوكنر، وميجيل آنخل أستورياس، وجابرييل جارثيا ماركيز وسواهم من الكتاب العالميين. وكان نجيب محفوظ واحداً من هؤلاء الكتاب العالميين الكبار الذين تركوا لخيالهم العنان فجاءوا بكل مثير للدهشة، مفجر للطاقات، وداخل فى مجال اكتشاف عوالم جديدة تجمع بين الواقعى والخيالى أو بين الواقع اليومى والواقع السحرى على النحو الذى سوف نراه فى "ليالى ألف ليلة".

ركائز العالم السحرى

مما لا شك فيه أن نجيب محفوظ فى صياغته للعالم السحرى فى رواية "ليالى ألف ليلة" قد استند على مجموعة من الركائز هى : الواقع السحرى المستلهم من هذا العمل العربى العالمى وهو "ألف ليلة وليلة"، وهذا العمل كنز من كنوز الإبداع كما اعترف بذلك كبار كتاب العالم. الركيزة الثانية : الأحوال والمقامات الصوفية، ولذلك فإن شخصية الشيخ عبد الله البلخى ممتدة فى العمل من أوله إلى نهايته. الركيزة الثالثة : هى الواقع الآنى، الذى مازال يجلب العفاريت إلى الآن، ولهذا قال عبد الله الحمال : على الوالى أن يقيم العدل من البداية فلا تقتحم العفاريت علينا حياتنا. الركيزة الرابعة : هى الصراع بين الشر والخير، وهذا الصراع ممتد ولا ينتهى أبداً، وفى حوار بين السلطان شهريار ووزيره دندان والد شهرزاد قال الأخير : الشر والخير كالليل والنهار. الركيزة الخامسة : هى استخدام الحوار وتيار الوعى بكثافة غير معهودة فى أدب نجيب محفوظ. الركيزة السادسة : هى الجانب الفكرى والفلسفى الذى يأخذ مساحة واسعة فى هذه الرواية، فيتجلى فى مواقف كثيرة ويؤدى فى نهاية العمل إلى مشهد حدث لشهريار عندما قام وصدره يجيش بانفعالات طاغية، فغاص فى الحديقة فوق الممشى الملكى شبحاً ضئيلاً وسط أشباح عمالقة تحت نجوم لا حصر لها ولا حد. وهنا لاحت

له الحقيقة عندما أطبقت على أذنيه أصوات الماضى فمحت ألحان الحديقة، هتاف النصر، زمجرة الغضب، أنات العذارى، هدير المؤمنين، غناء المنافقين، نداءات اسمه من فوق المنابر.. تجلى له زيف المجد الكاذب كقناع من ورق متهرئ لا يخفى ماوراءه من ثعابين القسوة والظلم والنهب والدماء.. لعن أباه وأمه وعاهرات الأسر الكريمة والذهب المنهوب المهدر فى الأقداح والعمائم والجدران والمقاعد والقلوب الخاوية والنفس المنتحرة وضحكات الكون الساخرة.

ومن هذه الركائز أقام نجيب محفوظ بناء هذه الرواية الذى يتكون مما يمكن أن نعتبره مدخلاً أو تمهيداً يتضمن كلمات موجزة، فى صفحتين أو ثلاث عن ثلاث شخصيات ومكان : شهريار وشهرزاد، والشيخ، ومقهى الأمراء. فيما يتعلق بشهريار نعرف أنه يقيم فى القصر الرابض فوق الجبل، وأن ثلاث سنوات مضت فى الحكايات التى كانت ترويها له شهرزاد. ونظراً لأنه رجل حفل تاريخه بالصرامة والقسوة ودماء الأبرياء فقد كان من المتوقع أن يمل هذه القصص ويتخلص من شهرزاد، ولكن جاءت المفاجأة عندما قال بهدوء : "اقتضت مشيئتنا أن تبقى شهرزاد زوجة لنا". وعندئذ وثب دندان والدها واقفاً ثم انحنى على يد السلطان فلثمها بامتنان ودمع الشكر يتحرك فى أعماقه. وتتجلى الخلفية الفكرية للرواية منذ البداية فى نهاية الحوار الموجز بين السلطان ودندان عندما قال السلطان وكأنما يخاطب نفسه : "الوجود أغمض ما فى الوجود!". أما شهرزاد فعلى الرغم من نجاتها من المصير الدامى فإنها كانت تحس بالتعاسة، لأنها تعلم أن شهريار شخص لا يحب إلا ذاته، وأن الجريمة هى الجريمة "فكم من عذراء قتل، وكم من تقى ورع أهلك، ولم يبق فى المملكة إلا المنافقون". وكانت شهرزاد تعرف أيضاً أن مقامها فى الصبر كما علمها الشيخ الأكبر عبد الله البلخى. وهذا الشيخ كان يقيم فى دار بسيطة بالحى القديم، وتنطبع نظرته الحالمة فى قلوب الكثيرين من تلاميذه القدامى والمحدثين، وتنطبع بعمق أبدى فى قلوب المريدين. وقد قال الطبيب عبد القادر المهينى للشيخ : "لولا أن شهرزاد تتلمذت على يديك صبية

ماكانت شهرزاد، ولولا كلماتك ما وجدت من الحكايات ما تصرف به السلطان عن سفك الدماء". وقد عرف عبد القادر المهينى بأنه كان يغالى فى تسليمه للعقل. وهذا ماقاله له الشيخ. وقد رد عليه المهينى بأن العقل زينة الإنسان، ولكن الشيخ قال : "من العقل أن نعرف حدود العقل" ومما جاء فى الحوار القصير بين الشيخ وعبد القادر المهينى قول الأخير فى رثاء : "استشهد الشرفاء الأتقياء، أسفى عليك يامدينتى التى لا يتسلط عليك اليوم إلا المنافقون. لم يامولاى لا يبقى فى المزاود إلا شر البقر ؟!"

أما عن مقهى الأمراء فإنها تتوسط الجانب الأيمن من الشارع التجارى الكبير ويؤمها أمثال صنعان الجمالى وابنه فاضل، وحمدان طنيشة، وكرم الأصيل، وسحلول، وإبراهيم العطار وابنه حسن، وجليل البزاز، ونور الدين، وشملول الأحدب. كما يذهب إليها كثير من العامة أمثال رجب الحمال وزميله السندباد، وعجر الحلاق وابنه علاء الدين، وإبراهيم السقاء، ومعروف الإسكافى. وكل هؤلاء ابتهجوا بقرار شهريار الإبقاء على شهرزاد زوجة له، وقرءوا الفاتحة على أرواح الضحايا من العذارى والرجال الأتقياء، ودعوا بطول العمر لدرة النساء شهرزاد. ولكن سندباد بدا كأنه قد وصل إلى حالة من الملل الشديد من كل مايجرى وفقد الأمل فى كل شىء على الرغم من قرار شهريار فقال فى تحد : "ضجرت من الأزقة والحوارى، ضجرت من حمل الأثاث والنقل، لا أمل فى مشهد جديد، هناك حياة أخرى، يتصل النهر بالبحر، يتوغل البحر فى المجهول، يتمخض المجهول عن جزر وجبال وأحياء وملائكة وشياطين، ثمة نداء عجيب لا يقاوم، قلت لنفسى : جرب حظك ياسندباد، وألق بذاتك فى أحضان الغيب". وكأن نجيب محفوظ بهذه الكلمات على لسان السندباد كان يبحث عن باب للخروج، ولو كان ذلك فى رحلة إلى المجهول. فنجيب محفوظ عودنا دائماً أن كلماته لا تأتى هكذا جزافاً، وإنما هى حلقة فى سلسلة محكمة الحلقات، محملة بالدلالات، داخلة فى سياق أكبر ينتظم الحياة والوجود بالمفاهيم التى خبرها نجيب محفوظ من حبه للفكر ودراسته للفلسفة.

وبعد ذلك تأتى شخصيات الرواية فى فصول، وكل فصل مقسم إلى أقسام صغيرة تحمل أرقامًا من واحد إلى مايقتضيه الفصل. وهذه الفصول هى صنعان الجمالى، جمصة البلطى، الحمَّال، نور الدين ودنيازاد، مغامرات عُجر الحلاق، أنيس الجليس، قوت القلوب، علاء الدين أبو الشامات، السلطان، طاقية الإخفاء، معروف الإسكافى، السندباد، البكاءون. وكل شخصية سوف يكون لها وضعها الخاص وظروفها الخاصة، لكنها جميعًا تندرج فى سلك واحد، وفى بناء واحد يؤدى إلى أن نجد أنفسنا أمام عمل حديث متشابك معقد يحتاج إلى قارئ لديه معرفة قوية بفنون الرواية وتطوراتها المعاصرة.

•

فصول الرواية

تتوزع الرواية إذن فى ثلاثة عشر فصلاً، بعد التمهيد أو المدخل الذى تحدثنا عنه من قبل، وهذه الفصول مجزأة فى أرقام، فمثلاً الفصل الأول "صنعان الجمالى" معروض فى اثنى عشر مقطعًا إن صح أن نسميها كذلك. وصنعان الجمالى تاجر استيقظ من نومه ذات يوم، وهبط من السرير فارتطمت ذراعه بكثافة صلبة، وجاءه صوت غريب نطق فى غضب : دست رأسى يا أعمى. وكان هذا الصوت هو صوت قمقام العفريت. وبعد حوار امتد بين العفريت وصنعان الجمالى يدور معظمه حول استغلال الأقوياء للضعفاء كما هى عادة البشر طلب منه العفريت أن يقتل على السلولى حاكم الحى. وبالطبع حاول الجمالى أن يتملص من هذا الطلب الذى يمكن أن يجر عليه الوبال لكن قمقام ضيَّق عليه الخناق ولم يقبل أية مساومات. وفى حوار بين صنعان وزوجته أم السعد أشار إلى أن هذا الذى حدث قد يكون حلمًا مزعجًا. وتتوالى الأحداث فنجد صنعان يتعدى على طفلة عمرها عشر سنوات ويقتلها، وتنتشر الإشاعات والأقاويل فى الحى، ويظل همّ العفريت الأول أن يقوم صنعان بقتل على السلولى حتى يتخلص (أى العفريت) من سحر هذا الحاكم الظالم. وقد قال العفريت

ذات مرة لصنعان الجمالى موضحاً سبب اختياره له لتخليص الحى من رأس الفساد :
"إنى عفريت مؤمن. قلت هذا رجل خيره أكثر من شره. أجل، له علاقات مريبة مع كبير الشرطة، ولم يتورع عن الاستغلال أيام الغلاء، ولكنه أشرف التجار، وذو صدقات وعبادة، وذو رحمة بالفقراء، لذلك آثرتك بالخلاص، خلاص الحى من رأس الفساد وخلاص نفسك الآثمة. وبدلاً من أن تدرك الهدف الواضح انهار بنيانك وارتكبت جريمتك البشعة". ويقصد العفريت جريمة قتل الطفلة، ولأن الشرطة كانت مصممة على العثور على القاتل فقد فاق عدد المعترفين بالجريمة خمسين شخصاً، وبالطبع كان الاعتراف نوعًا من الخلاص من وطأة التعذيب. وينتهى الأمر بقيام صنعان الجمالى بقتل على السلولى، فقد طعنه بقوة مستمدة من التصميم واليأس والرغبة الأخيرة فى النجاة. وفى الحوار التالى بين قمقام وصنعان الجمالى نعرف أن العفريت قد تحرر من السحر الأسود. وعندما قال له صنعان : ياللفظاعة، لقد خدعتنى، رد عليه : بل منحتك فرصة للخلاص قلما تتاح لى. وعاد ليشير إلى أنه اختاره بالذات لإيمانه على الرغم من تأرجحه بين الخير والشر، وأن مافعله صنعان أمانة عامة لا يجوز أن يتبرأ منها إنسان أمين، وهى منوطة بأمثاله ممن لا يخلون من نوايا طيبة. وبذلك يكون العفريت قد اختار لقتل الشر إنساناً فيه طيبة وفى قلبه إيمان، على الرغم مما يشوب علاقته بالحكام من شبهات لكونه تاجراً. وبذلك ندرك منذ هذا الفصل الأول فى الرواية أن نجيب محفوظ أراد فى هذا العمل أن يؤطر العلاقة الأبدية بين الشر والخير، ولكى ينتصر للخير لجأ إلى الحل السحرى الممثل فى ذلك العفريت القادم من أغوار ألف ليلة وليلة. فالعفريت قمقام أراد من خلال التاجر صنعان الجمالى أن يقضى على السحر الأسود الذى يكبله هو شخصيًا، وأن يقضى فى الوقت نفسه على رمز الشر الأكبر الممثَّل فى على السلولى حاكم الحى. أما مقتل الطفلة على يد صنعان الجمالى فقد حدث بفعل الارتباك الشديد الذى أصابه عندما طلب منه قمقام أن يقتل على السلولى، ثم إن ذلك جزء من الضريبة التى تدفع دائمًا عند المواجهة بين الخير والشر. وإذا كان صنعان الجمالى قد نجا من مقتل الطفلة فإنه لم ينج من قتل السلولى. فقد حوكم، وسمع اعترافه بالكامل ورأى الناس سيف شبيب رامة السياف وهو يطيح برأسه.

جمصة البلطى

هذه هى الشخصية الثانية فى الرواية، وتشغل فصلين كاملين بسبب ما سوف يحدث لها من تحول. وقبل أن نتناول - فى إيجاز - هذه الشخصية نقول إنه فى بداية فصل "جمصة البلطى" دار حوار بين شخصيات الحى مثل إبراهيم العطار والطبيب عبد القادر المهينى وعُجر الحلاق ومعروف الإسكافى حول ماجرى لصنعان الجمالى، فقال إبراهيم العطار : "باستبعاد العفريت تصبح الحكاية لغزاً من الألغاز"، ورد عبد القادر المهينى : "لعلها عضة كلب، هى الأصل ثم تفرع عنها خيالات مرض خبيث لم يعالج كما يجب". وتساءل عجر الحلاق "ولم لا نصدق حكاية العفريت؟". وقد نقلت جزءاً من هذا الحوار تحديداً لأبرهن على ماقلته من قبل من أن نجيب محفوظ حاول فى بداية الرواية أن يلجأ إلى نوع من العقلنة للعالم السحرى فى الليالى انسجاماً مع موقفه الفكرى القائم على الإيمان بالعقل والعلم، لكن مخيلته الإبداعية انتصرت بعد ذلك على موقفه الفكرى فترك نفسه على سجيتها ليقدم لنا هذا العالم السحرى المتميز فى رواية "ليالى ألف ليلة".

نعود إلى جمصة البلطى الذى كان يشغل وظيفة كبير الشرطة لنجد أنه منع نفسه من هواية الصيد أربعين يومًا حداداً على رئيسه على السلولى، كما حزن فى الوقت نفسه على القاتل بحكم الجيرة والصداقة القديمة، خاصة أنه هو الذى قبض عليه ورماه فى السجن وقدمه للمحاكمة ورماه أخيراً للسياف شبيب رامة. وهو أيضًا من علق رأسه بأعلى داره، وصادر أمواله، وطرد أسرته من الدار إلى النار. وقد راح فى تيار وعى نجد فيه على سبيل المثال قوله لنفسه : من تعفف جاع فى هذه المدينة.. وتساءل ساخراً : ماذا يجرى علينا لو تولى أمورنا حاكم عادل ؟! وقال لنفسه أيضًا: "هل حقًا سخرك عفريت ياصنعان أو أتلفتك عضة كلب ؟". ولم يكن جمصة البلطى يدرى فى تلك اللحظة أن عفريتًا سوف يطلع له كذلك. وجاء العفريت هذه المرة من قمقم، واسمه سنجام. وكان سنجام يريد أن ينتقم منه لأنه يُعد من الطغمة الفاسدة،

لكنه بدلاً من ذلك أمره بقتل الحاكم خليل الهمذانى. ووسط الحيرة التى انتابت جمصة البلطى تجسد له ما سوف يحدث إذا أقدم على قتل الحاكم مدفوعًا بأمر العفريت سنجام، وكيف كانت عاقبة صنعان الجمالى. وينقل لنا الراوى جزءًا من هذه الحيرة فى السطور التالية : "هاهى حياته صفحة مبسوطة أمام عينيه.. شهادة مجسدة ومرعبة.. بدأت بعهد الله وانتهت بعهد الشيطان.. عليه أن يزلزلها قبل الموت... وخطر الشيخ على قلبه كما تخطر نسمة شاردة فى جحيم القيظ.. هفت محمولة بين طيات مقطرة من حنين.. قال لنفسه : هذا وقته... جذبه على أى حال من أعمق أعماقه عندما هتكت الأحزان القشرة الصلبة الملطخة بالدماء" ثم توجه جمصة البلطى بعد ذلك إلى الشيخ عبد الله البلخى ودار بينهما حوار حول قرار أراد أن يتخذه البلطى وهو الابتعاد عن طريق الشيطان، وقد رد عليه الشيخ بأن الحكاية حكايتك وحدك والقرار قرارك وحدك. ويلاحظ هنا أيضًا أن العفريت سنجام عندما اختار جمصة البلطى لينفذ خطته اختار شخصًا جانب الخير عنده يغلب جانب الشر. وتمضى الأحداث ويقوم جمصة بقتل الهمذانى رئيسه فى العمل. ويستدعى مكبلاً بالحديد للمثول أمام العرش فى بهو الأحكام حيث شهريار هو الذى سيتولى القضية بنفسه. وقد روى جمصة البلطى للسلطان حكايته : مولده من أبوين من عامة الشعب، وتلمذته فى الزاوية على الشيخ عبد الله البلخى، وانفصاله عن الشيخ بعد تعلم مبادئ الدين والقراءة والكتابة، قوة بدنه التى أهلته للخدمة فى الشرطة، واختياره كبيرًا للشرطة لكفاءته النادرة، انحرافه خطوة فخطوة حتى انقلب مع الزمن حاميًا للمنحرفين وجلادًا لأصحاب الرأى والاجتهاد، ظهور سنجام فى حياته، أزماته المتتابعة، وأخيرًا توبته الدامية. وقد تابعه شهريار باهتمام ثم قال ببرود : سنجام جمصة، عقب قمقام صنعان الجمالى، أصبحنا فى زمن العفاريت الذين لا هم لهم إلا قتل الحكام !. وقد أصدر شهريار حكمه التالى على جمصة البلطى : "سنجعل منك مثلاً للمتمردين، فليضربن عنقك، ولتعلقن رأسك فوق باب دارك، ولتصادر أموالك.."

وقد كتب نجيب محفوظ رواية "ليالى ألف ليلة" عام ١٩٨٢، وهذا هو تاريخ أول طبعة لها. ومعروف أن محفوظ لم يكتب شيئًا إلا من خلال تلك المرآة المصقولة التى كانت تنعكس عليها كل الأحداث التى تجرى فى المجتمع. فعل ذلك فى المرحلة الواقعية النقدية الأولى التى بدأت بالقاهرة الجديدة وانتهت بالثلاثية، ثم فى المرحلة الواقعية النقدية الثانية التى بدأت بـ "اللص والكلاب" عام ١٩٦١.. إلخ. أى أن كل أعمال نجيب محفوظ كانت أصداء لما يدور فى المجتمع. وقد اعترف بذلك أكثر النقاد من المصريين والعرب والأجانب. فهل كان محفوظ فى تلك الفترة التى كتب فيها "ليالى ألف ليلة" يحلم، مثل كل البشر، بحل سحرى يؤدى إلى تداول السلطة ؟ وهل كان الفساد فى ذلك الوقت قد استفحل بالصورة التى جعلت محفوظ يبحث عن حل له من خلال العفاريت ؟. ومعروف أن نجيب محفوظ فى تلك المرحلة كتب أعمالاً أخرى مهمة تناقش تدهور الأوضاع فى المجتمع مثل "الحب فوق هضبة الهرم" (١٩٧٩)، و"أفراح القبة" (١٩٨١) و"أمام العرش" (حوار بين الحكام) (١٩٨٣)، و"رحلة ابن فطومة" (١٩٨٣) و"يوم قتل الزعيم" (١٩٨٥). بل إن الكتابة عن الفساد صارت من الهموم المؤرقة عند الكتاب الآخرين الذين نذكر من بينهم الآن الروائى خيرى شلبى فى روايته "الشطار" (١٩٧٩) وغيرها. نجيب محفوظ إذن فى رواية "ليالى ألف ليلة" لجأ إلى هذا الحل العفاريتى للتخلص من السلطان ورجاله الممثلين فى الحكام وكبار رجال الشرطة، والذين يمكن أن يبدأ الواحد منهم بداية طيبة – كما حدث مع جمصة البلطى- لكنه ينقلب مع الزمن فيحمى المنحرفين ويكون جلاداً لأصحاب الرأى والاجتهاد.

وإذا كان جمصة البلطى قد حكم عليه بضرب عنقه، فإن عفريت سنجام كان فى تلك اللحظة جاهزًا للتدخل لإنقاذه من الموت. فقد صنع صورة لجمصة هى التى هوى عليها سيف شبيب رامة كصاعقة، فسقط الرأس وختمت الحكاية. ولم يصدق جمصة البلطى أنه نجا، ودار حوار بينه وبين العفريت سنجام الذى أخبره أيضًا أنه غير صورته – أى صورة جمصة- حتى لا يعرفه أحد. ومن هذه اللحظة تحول جمصة إلى شخص آخر، فى الفصل الثالث، هو عبد الله الحمال، وله صنو وشبيه آخر هو رجب

الحمال. وهكذا صار عبد الله الحى وجمصة الميت معًا، وعليه إذن أن يألف موته فى حياته الجديدة. وسوف تتوثق صلته بالشيخ عبد الله البلخى وتدور أحداث وأحداث، لكنه سوف يصبح سيفًا مسلطًا على الأشرار، فيقتل بطيشه مرجان كاتم السر، وتبدأ حلقة جديدة فى سلسلة القتل، وبالطبع لن يقبض عليه لأنه فى حماية العفريت، ثم يقتل إبراهيم العطار لأنه كان يدس السم فى أدوية أعداء الحاكم، ويجلس قمقام وسنجام معًا ويمر عليهما فى هذه اللحظة المعلم سحلول فنعرف منهما أنه ملاك وأنه نائب عزرائيل يعيش بين البشر. ويقع اختيار عدنان شومة كبير الشرطة على عبد الله الحمال ليعمل لهم مخبرًا. ويقوم عبد الله الحمال برابع قتل له عندما يقتل عدنان شومة. وهكذا يكون عبد الله الحمال هو سيف الحق الذى يقتص من الظالمين وذلك فى حماية مطلقة من جانب العفريت. وقد أردنا بوقوفنا المطول عند شخصية جمصة البلطى أن نوضح البناء الذى تقوم عليه رواية "ليالى ألف ليلة" والأساس الفكرى والإبداعى لهذا العمل.

نور الدين ودنيازاد

لا يقتصر فعل العفاريت فى الرواية على الانتقام من الحكام الأشرار، وإنما يمكن أن يكون لهم دور كبير فى أشياء أخرى، كما نجد فى هذا الفصل عن "نور الدين ودنيازاد" ويبدأ هذا الفصل بحوار بين العفريتين قمقام وسنجام، وأثناء ذلك حط فوق غصن قريب عفريت وعفريتة ثملين بالمجون هما سخربوط وزرمباحة. ويختفى قمقام وسنجام ليدور حوار بين سخربوط وزرمباحة عن رؤية العفريتة لفتاة آية فى الجمال هى دنيازاد أخت شهرزاد زوجة السلطان، ورؤية سخربوط لفتى فائق الجمال هو نور الدين. وقد اتفق سخربوط وزرمباحة على أن يجمعا بين نور الدين ودنيازاد فى دعابة ماكرة. وقد قامت هذه الدعابة الماكرة فعلاً على عمل زفاف مفبرك، لا ندرى هل تم فى الحلم مثلاً، بين نور الدين ودنيازاد. وهذا الزفاف أطلقت عليه زرمباحة "العشق المستحيل"، وهو عشق لا عهد للبشر به، وإن كان سخربوط قد رد عليها بأن ذلك ليس

دائمًا لأن البشر أيضًا مولعون بخلق الأوهام. فسألته : كيف ؟ فرد عليها : ما أكثر الذين يتوهمون فى أنفسهم الذكاء، أو الشعر، أو الشجاعة. فقالت مسترسلة فى الضحك : يالهم من حمقى ! فقال بحقد : إنى أعجب لماذا فضلوا علينا ؟! وهكذا يضعنا نجيب محفوظ فى منطقة بين الحلم والوهم.

وقد قصت دنيازاد على أختها قصتها التى بدأت بزفاف وهمى، وانتهت بدم حقيقى. وقد طلبت شهرزاد من أختها أن يبقى الموضوع سرًا حتى لا يصل إلى سمع السلطان أو سمع أبيها الوزير دندان. ودعا نور الدين أمه كليلة الدمر العجوز، الذى يحمل وجهها النحيل آثار جمال قديم، وأخذ يوجه إليها بعض الأسئلة عما حدث له مع دنيازاد، ومن بين ما سألها : "هل سمعت من قبل عن حقيقة تتلاشى فى حلم ؟ فردت عليه ربنا قادر على كل شىء.

ولا ينسى المؤلف أن يقدم لنا قبسًا من حياة نور الدين الماضية فنعرف أن لديه دكانًا وأنه عرف طيلة عمره اليافع بجماله الصافى وبحضور البديهة فى المعاملة، وقد بلغ العشرين دون أن يتزوج لرغبة قديمة فى الزواج من حسنية أخت صديقه فاضل صنعان.. تردد قديمًا بين رزقه المحدود وثراء أبيها الواسع، وتردد بعد ذلك لمعارضة أمه فى الزواج من ابنة رجل خالط العفريت حياتهم. وقالت له أمه : ابعد عن الشر فلا ندرى عن هذه الأسرار شيئًا. ولكن نور الدين وأمه لم يكونا يعرفان أن العفاريت موجودة معهما أينما حلا. وتأججت أشواق نور الدين تجاه هذه المرأة الجميلة التى واقعها فى الحلم، وأيقن أنها موجودة فى مكان ما وفى هذا الزمان دون غيره. وانداح تيار وعيه فى هذه الشطحات : "لعل أشواقنا تهيم فى جنون مجدّة وراء التلاقى.. لعل الذى صنع معجزة الحلم يعد بمعجزة أخرى تأويله وتحقيقه.. لا يمكن أن يتلاشى حلم كهذا كأن لم يكن.. لا يمكن أن تشتعل أشواق بهذه القوة دونما سبب أو غاية.. لابد أن يصل العاشق... بالعقل أو الجنون لابد أن يصل... ولكن ما أضيع الباحث بلا دليل...".

وما حدث بعد ذلك هو أن أم دنيازاد أقدمت على إجهاض ابنتها مستغفرة ربها، وقالت بأسى : نحن نؤجل البلاء، ولكن ما العمل إذا جاء عريس ؟ أما دنيازاد فكانت إذا خلت إلى نفسها تناست الأخطار المحدقة بها، ولم تذكر إلا حبيبها الغائب.. عند ذاك تستهين بالموت، ولا تأبه للعار، وتتساءل بوجد وعذاب : أين أنت ياحبيبى ؟ كيف وصلت إلىّ ؟ ماسرك ؟ ماذا يبعدك عنى ؟ ألم يأسرك جمالى كما أسرنى جمالك ؟ ألم تلفحك النار المشتعلة فى روحى ؟، ألا ترق لعذابى ؟ ألا تفتقد حبى وأشواقى ؟. وكان نور الدين هو الآخر يتساءل : أما لهذا الشوق من نهاية ؟. وتتعقد الأمور أكثر عندما يتقدم كرم الأصيل لخطبة دنيازاد. ويقول سخربوط لزرمباحة وهو يضحك بسرور : "اللعبة تتمادى فى التعقيد وسوف تتمخض عن عواقب مثيرة، فقالت زرمباحة مشاركة فى سروره : "تسلية نادرة". ويعقد كرم الأصيل على دنيازاد، وتتجلى حقيقة صاحب الحلم لشهرزاد وتبلغ أمها بذلك، ويعرف السلطان بما حدث، وتعاود الخشية شهرزاد من أن ينقلب شهريار شيطاناً مرة أخرى. وتحاول دنيازاد أن تنتحر لكنها فى آخر لحظة خافت من غضب الله. ويطلع لها المجنون فتسأله أن يرشدها إلى سفينة تبعدها عن المدينة، ويدور بينهما حوار فيطلب منها أن تذهب إلى نور الدين، فتقول له إنها زوجة شرعية لكرم الأصيل. ويتأمل سخربوط وزرمباحة هذا الحوار ويريان أن الأمور تسير نحو حل سعيد، لكن زرمباحة تستدرك بأن الطريق مازال مليئاً بالأشواك. وفى الصباح الباكر يفتح نور الدين دكانه فيجد عند الدكان فتاة محجبة كأنما تنتظر، عليها رداء من القز الدمشقى يفصح عن هوية سامية. كانت هى دنيازاد. وينعقد المجلس السلطانى فى الضحى وشهده كبار رجال الدولة، ومثل أمام العرش نور الدين بياع الروائح العطرية ودنيازاد أخت السلطانة. وقال السلطان متجهما : "دهمتنا العجائب الغامضة. وقد علمتنا الأيام والليالى بأن نخص العجائب باهتمامنا، وأن ندق باب الغموض حتى تنفتح مصاريعه عن الضياء، غير أن هذه العجيبة المتنكرة فى حلم اقتحمت على دارى". وطلب السلطان حضور كرم الأصيل الزوج الشرعى لدنيازاد، فقام يوسف الطاهر حاكم الحى العتيق وقال : "مولاى، وجد كرم الأصيل ميتًا ليلة

أمس غير بعيد من داره. وكان لهذا الخبر وقــع شديد على الحضور جميعًا، وقام بيومى الأرمل كبير شرطة الحى فقال : عثر رجالنا على المجنون الهارب يهيم على وجهه ليلاً فى الحى بعد بحث طويل خائب عنه فألقوا القبض عليه". وبذلك يكون المجنون وهو عبد الله الحمال هو قاتل كرم الأصيل، وهذا هو القتل رقم ٥ بالنسبة للمجنون الذى هو فى الأساس جمصة البلطى. وكان السلطان يريد أن يحكم على المجنون بالموت، ولكن بدا عليه التردد حتى شعر المقربون بأن الخوف يساوره لأول مرة فى حياته. وعندما أدرك الوزير دندان ذلك قال بلباقة : "ماهو إلا مجنون يامولاى، ولكن به سر لا يستهان به، فليترك وشأنه، ومامن مملكة إلا وبها نفر من أمثاله لهم دورهم فى العناية الإلهية. أرى يامولاى أن يترك وشأنه وأن يبحث عن القاتل بين الشيعة والخوارج". فقال السلطان شاكرًا فى باطنه لوزيره لباقته : أحسنت النصيحة يادندان.. ثم نظر إلى دنيازاد ونور الدين وقال : لكما الوعد فتزوجا، وسيكون لدنيازاد جميع مخصصاتها من بيت المال. وهكذا تنحل عقدة قصة نور الدين ودنيازاد بحلول سحرية وواقعية : سخربوط وزرمباحة والمجنون أو عبد الله الحمَّال، وتلفيقات السلطة التى تلجأ دائمًا إلى الحل المريح دون وضع حسابات لأى شىء آخر، فضلاً عن ذلك العنصر الخفى المستكن فى نفوس البشر والذى جعل السلطان يميل إلى الأخذ بهذا الحل الذى يجنبه الصدام مع المجهول.

ولا شك أن كل فصول الرواية تحتاج إلى وقفات لنقف على مغامرات عجر الحلاق، ونتعرف على قصة "أنيس الجليس" وقصة "قوت القلوب"، وعلاء الدين أبو الشامات، والسلطان، ومعروف الإسكافى، وطاقية الإخفاء، والسندباد وغير ذلك، ولكننا نكتفى بالأمثلة التى توقفنا عندها لأنها واضحة الدلالة فى بناء الرواية، ومضمونها، وماترمى إليه. ويكفى أن نجيب محفوظ استطاع بقدرات فذة أن يجمع بين التراث والحاضر فى ضفيرة واحدة محكمة البناء، قوية السبك، متعددة الأبعاد المحلية والقومية والإنسانية كما هو الحال دائما فى أعمال هذا الكاتب العالمى الكبير.

وسائل فنية وتقنيات

أشرت من قبل إلى أن نجيب محفوظ استخدم الحوار وتيار الوعى بكثافة فى هذه الرواية، ولا أريد هنا أن أذكر أمثلة لذلك أو أتوقف كثيراً عند هذه النقطة لأن القارئ سوف يكتشف هذا الأمر بسهولة. ومما لا شك فيه أن تيار الوعى يعمل على تعميق الأحداث وربطها بالجوانب الجوانية لحياة البشر. ولهذا فإن أى كاتب الآن ليس لديه وعى بهذه التقنية أو غير مؤمن بأهميتها فى الرواية الحديثة يسقط دائما فى هوة المباشرة والتسطيح، ويتحول الحكى إلى مجرد سرد جاف سقيم لا روح فيه ولا حياة، يمكن أن يصلح فقط للأفلام أو المسلسلات التليفزيونية عندما يأتى كاتب سيناريو موهوب ويمنح النص حياة جديدة من خلال السيناريو. ومعروف أن نجيب محفوظ استخدم تيار الوعى ببراعة واقتدار منذ أعماله القصصية و الروائية الأولى، حتى زادت كثافة هذا الاستخدام فى روايات فترة الستينيات مثل "اللص والكلاب" و "الطريق" و"الشحاذ".

وهاهو فى رواية "ليالى ألف ليلة" يزيد هذا الاستخدام تكثيفا، فى نفس الوقت الذى يكثر فيه من استخدام الحوار. وهذه براعة - بلا شك - أن يجمع الكاتب بين هاتين التقنيتين اللتين يمكن أن يكون بينهما تناقض فى الظاهر، ولكن الموهبة الحقيقية مؤهلة دائما لتخطى كل الصعاب وتجاوز كل المفارقات.

كذلك يلجأ نجيب محفوظ إلى الوصف والصور التشبيهية. فيما يتعلق بالوصف نأخذ هذه الفقرة التى تصف السندباد كما يلى : "وكان رواد مقهى الأمراء يتسامرون فى مرح يوافق ما طرأ على حيهم عندما ظهر فى مدخل المقهى رجل غريب، نحيل القامة مع ميل للطول، أسود اللحية رشيقها، يستقر فى عباءة بغدادية، وعمامة دمشقية، ومركوب مغربى، و بيده مسبحة فارسية حباتها من اللؤلؤ النفيس" (ص ٢٦٨). ومن الواضح أن هذا الوصف ليس اعتباطياً، إنما نجد أنفسنا أمام رجل يضم فى إهابه العالم الإسلامى بكل أركانه. أما عن الصور التشبيهية فنكتفى بالفقرة التالية التى تنقل إلينا رد فعل العامة تجاه محاكمة فاضل صنعان الذى منحه العفريت

سخربوط طاقية الإخفاء فاستخدمها بطريقة أوقعته فى الهاوية. تقول : "انفجرت اعترافات فاضل صنعان فى المدينة مثل إعصار.. ولأن الصفوة مازالت تعتبره أحد أبنائها، ولأن العامة اعتبروه أحدهم، فقد تبلبلت الأفكار أيما تبلبل، وتضاربت العواطف كالدوامات الصاخبة.. واستقبل ميدان العقاب سيلاً لا ينقطع من النساء والرجال من جميع الطبقات.. واختلطت همسات الإشفاق بصرخات الشماتة كما يختلط أنين الرباب بعربدة السكارى" (ص ٢٤٨).

وتأتى اللغة الشعرية لتضيف أبعادا أخرى. ونمثل لهذه اللغة بفقرة وردت فى الفصل الخاص بنور الدين ودنيا زاد عندما ذهب ليفتح دكانه فوجد فتاة محجبة كأنما تنتظر.. تطلعت إليه باهتمام ثم ندَّت عنها آهة عميقة. عجب لشأنها وتلقى من قلبه نبضات موحية بإلهامات غامضة.. ما لبث أن أسفرت عن وجه مضىء ورنت إليه بثبات واستسلام وشغف.. مر دهر وهما غائبان عن الوجود وغائصان فى حلم ينفث السحر والوجد.. رقت نسائم الربيع، خف وزنهما، أفعما بشذا الزرقة السماوية.. أنستهما السعادة الهابطة ذكريات العذاب والحيرة فحل السلام بالأرض وتلاحمت الأيدى بحركة عفوية مثل غناء الطير" (ص ١٣٤).

هناك كذلك الشعر الصوفى الجميل، والشعر الغزلى الذى من الواضح أن نجيب محفوظ اختارهما بعناية فائقة. من ذلك هذه الأبيات التى تغنت بها حسنية فى زفاف شقيقها:

يترجم طرفى عن لسانى لتعلموا   ويبدى لكم ما كان صدرى يكتم

ولما التقينا والدموع سواجم   خرست وطرفى بالهوى يتكلم

وقولها :

لو علمنا مجيئكم لفرشنا مهجة القلب أو سواد العيون

وفرشنا خدودنا و التقينا ليكون المسير فوق الجفون

فتأمل هذا الشعر العذب الذى نذكر منه أيضاً الأبيات التالية :

أنا فى الغربة أبكى ما بكت عين غريب

لم أكن يوم خروجى من بلادى بمصيب

عجباً لى ولتركى وطناً فيه حبيبى

و ذات ليلة استقبل الشيخ عبد الله البلخى تلميذه علاء الدين أبو الشامات و قال الشيخ: اسمع يا علاء الدين، فتحركت أوتار عود من وراء الستار وأنشد صوت عذب:

ليلى بوجهك مشرق وظلامه فى الناس سارى

والناس فى سدف الظلا م ونحن فى ضوء النهار

وهكذا يختار نجيب محفوظ الموقف ويختار الأبيات بعناية ودقة شديدتين لينقلنا إلى لحظة صوفية نحلّق معها فى جو الأشواق والإلهامات والتهويمات الشعرية النابضة بالحب والألفة والمودة.

ومما لا شك فيه أن الخلفية الصوفية موجودة بقوة فى هذه الرواية، فالشيخ عبد الله البلخى شخصية رئيسية، وكل شخصيات الرواية لها صلة به سواء بالتلمذة عليه أو التردد على حضرته أو غير ذلك. ومن أقوال الشيخ : "طوبى لمن تم له تحويل القلب من الأشياء إلى رب الأشياء. ليس يخطر الكون ببالى. وكيف يخطر الكون ببال من عرف الكون ؟".

وهذا الشيخ مثل كل شيوخ نجيب محفوظ فى رواياته وأعماله القصصية، فيه غموض وإلغاز ولديه أسرار يمكن أن يبين عنها فى بعض أقواله أو يلمح اليها فى إشاراته. وفى هذه الرواية نجد أن كثيراً من الشخصيات عندما تستبد بهم الحيرة يذهبون إلى الشيخ عبد الله البلخى، ويتحاورون معه. ولنأخذ هنا مثالاً واحداً فقط لذلك؛ فجمصة البلطى عندما تحول بفعل العفريت سنجام إلى شخصية أخرى هى "عبد الله الحمَّال" كان كلما خلا إلى نفسه تساءل : هل بقيت فى الحياة بمعجزة لأعمل حمالاً؟!. وتساءل أيضًا : لِم لَم يهجرنى سنجام فى اللحظة الحرجة كما هجر قمقام صنعان الجمالى ؟... وامتلأ بالحيرة كوعاء مكشوف تحت المطر، فقادته قدماه إلى دار الشيخ عبد الله البلخى. قبّل يده وتربع أمامه وهو يقول :

– إنى غريب

فقاطعه الشيخ :

– كلنا غرباء...

– اسمك كالزهرة يجذب إليه شوارد النحلات..

فقال الشيخ:

– الفعل الجميل خير من القول الجميل..

– ولكن ما الفعل الجميل ؟.. هذه هى مشكلتى !

– ألم يصادفك عند مجيئك رجل حائر ؟

– أين يامولاى ؟

فأجاب بهدوء :

– بين مقامى العبادة والدم ؟

فارتعد خوفًا وقال لنفسه إنه يرى ماوراء الحجاب.. وقال متنهداً :

- فى الليلة الظلماء يفتقد البدر..

فقال الشيخ :

- عرفت من التلاميذ ثلاثة أنواع..

- هم السعداء فى جميع الأحوال..

- قوم يتلقون المبادئ ويسعون فى الأرض، وقوم يتوغلون فى العلم ويتولون الشئون، وقوم يواصلون السير حتى مقام الحب ولكن ما أقلهم !

فتفكر عبد الله مليًا ثم قال :

- ولكن العباد فى حاجة إلى الرعاية..

فقال دون أن يتخلى عنه هدوءه :

- كل على قدر همته..

فهذا الحوار بين عبد الله الحمال والشيخ عبد الله البلخى نموذج لكثير من الحوارات الموجودة فى الرواية بين هذا الشيخ المتصوف وهذه الشخصيات الحائرة. وإذا كنا نعرف أن الصوفية فى العصر الحديث دخلت ساحة الإبداع الأدبى بوصفها أحد العناصر المهمة فى التيارات الحديثة وخاصة السيريالية، وإذا أعدنا التأكيد على أن السيريالية تعد إحدى الارتباطات الثلاث المهمة فيما يتعلق بالواقعية السحرية، فإننا نؤكد هنا أيضًا أن رواية "ليالى ألف ليلة" داخلة بقوة وعمق ضمن إبداعات الواقع السحرى، على الرغم من أن نجيب محفوظ نفسه - على المستوى النظرى البحت- لم يكن مقتنعًا اقتناعًا كاملاً بتيار الواقعية السحرية للأسباب التى تحدثنا عنها فيما سبق وأضيف إليها هنا أن الواقعية السحرية لم تعرف وتنتشر على المستوى العالمى إلا فى السبعينات من القرن الماضى، ونجيب محفوظ فى ذلك الوقت كان قد تحقق فى اتجاهات أخرى مختلفة. ولكن ربما كان هذا التنوع فى إنتاج نجيب محفوظ وموهبته

الإبداعية الخارقة هما اللذان أديا به إلى أن يقدم لنا "ليالى ألف ليلة" ونراها الآن داخلة بقوة ضمن تيار الواقعية السحرية. فالموهبة الخلاقة لا تحدها حدود.

ولا تقتصر الأشواق والمقامات الصوفية على شخصية الشيخ عبد الله البلخى، بل هناك أشخاص آخرون، مجرد عابد أو رجل موجود فى خلوة، كما حدث -على سبيل المثال أيضًا- مع نور الدين، إذ قادته أقدامه الحائرة ذات مساء إلى النهر فخلا إلى نفسه عند اللسان. وقد وصف الراوى هذه الخلوة بأنها ناعمة بأنفاس الربيع، مشتعلة بألسنة الأشواق.

وقد ترامى إلى نور الدين صوت مناجاة فأيقن أنه صوت عابد، فانجذب نحوه ناشداً راحة وسلوى. المهم أنه دار حوار بين الاثنين قال فيه نور الدين عن نفسه إنه معذب، ولما سأل الرجل من أية ناحية هو ؟ رد عليه : لا تهم النواحى من جعل قرة عينه فى العبادة. ولما سأل الرجل نور الدين عن سر عذابه قال إن له حكاية غريبة، ثم حكى له تفاصيلها، وهى تلك التى تحدثنا عنها من قبل فى فصل نور الدين ودنيازاد. ومايهمنا هنا هو الجزء التالى الذى نقتطعه من الحوار بين الاثنين. فبعد أن حكى نور الدين حكايته قال له :

- هل تصدقنى ؟

فأجاب الرجل :

- المجانين لا يكذبون..

- هل عندك تفسير للسر ؟

- وراءك ملاك أو شيطان ولكنه حقيقة !

- وكيف أبرأ من أشواقى ؟

فقال بهدوء :

- نحن نكابد أشواقًا لا حصر لها لتقودنا فى النهاية إلى الشوق الذى لا شوق بعده، فاعشق الله يغنك عن كل شيء..

بل إن الأقـوال الصوفية قد تأتى أحيانًا على لسان تلامذة الشيخ حيث تعلموا على يـديه. نجـد ذلك مـثلاً فـى الفصل الخاص بعلاء الدين أبو الشامات، حيث تـوجه ذات مرة إلى فاضل صنعان ودار بينهما حوار أخبره فيه علاء الدين أنه فى مقام الحيرة، وأنه لذلك يبحث عن راحة النفس، وسأله فاضل هل ذهب إلى الشيخ فقال نعم، وأضاف :

- تلقيت على يديه تربية لا تزول آثارها، ولكنى آثرت البقاء على الفناء.

وقـد خـتـم الحـوار بقـول فـاضل صنعـان : "المنطلق من الإيمان دائمًـا وأبداً. الطريق واحد فى الأول، ثم ينقسم بلا مفر إلى اتجاهين.. أحدهما يؤدى إلى الحب والفناء، والآخر إلى الجهاد. أما أهل الفناء فيخلصون أنفسهم، وأما أهل الجهاد فيخلصون العباد".

ويلعب الزمان وتعاقباته دوراً مهمًا فى رواية "ليالى ألف ليلة" وقد لخص لنا ذلك حسن العطار فى الفصل الخاص بالسندباد عندما قال : "مات كثيرون فشبعوا موتًا. وولد كثيرون لا يشبعون من الحياة. هبط من الأعالى قوم وارتفع من القعر قوم. أثرى أناس بعد جوع وتسوَّل آخرون بعد عز. وفد على مدينتنا عدد من أخيار الجن وأشرارهم. وآخر أخبارنا أن ولى حكم حينًا معروف الإسكافى". ولا شك أن الزمان يتكفل فى كثير من الأحيان بحل المشكلات. وإذا كانت هناك مظالم كثيرة ومفاسد يرتكبها الحكام فإن تحولات الزمان والموت فيهما حلول لكثير من المشاكل. والأعوام الثلاثة التى قضتها شهرزاد فى قص حكاياتها على السلطان شهريار أحدثت تحولاً مهمًا فى رجل حفل تاريخه بالصرامة والقسوة ودماء الأبرياء، ونجده فى الفصل الأخير من الرواية وعنوانه "البكاءون" يهرب من ماضيه بعد أن رأى نفسه جديداً فى إهاب فتى

أمرد، قوى الجسم متناسقه، بوجه مليح ينضح فتوة وشبابًا، وشعر أسود مفروق، وقد طر بالكاد شاربه. ثم إن شهريار وجد نفسه فى مدينة ليست من صنع البشر، كأنها الفردوس جمالاً وبهاء وأناقة ونظافة ورائحة ومناخًا. ويجد شهريار عروسًا تنتظره فى قصر لا مثيل له، وتبين له أنه فى حاجة إلى ألف عام لاكتشاف خبايا الحديقة، وإلى ألف عام أو أكثر لمعرفة أبهاء القصر وأجنحته.. ولم يعد للزمن عنده حساب.

وبهذا يكون الزمان والواقع السحرى قد أديا إلى حدوث هذا التحول العجيب بالنسبة لشهريار، وتكون الرواية كلها عملاً إبداعيًا خلاقًا يندرج بقوة واستحقاق ضمن هذا التيار العالمى المسمى "الواقعية السحرية". أما فيما يتعلق برواية "ملحمة الحرافيش" فإنى لم أجد فيها مايجعلها تدخل ضمن الواقعية السحرية.

قاع المدينة عند خيرى شلبى

رواية "الشطار" نموذجًا

خيرى شلبى روائى مصرى غزير الإنتاج، ومن أهم أعماله الروائية: "اللعب خارج الحلبة" و"الأوباش" و"السنيورة" و"رحلات الطرشجى الحلوجى" و"الشطار" و"وكالة عطية" و"بغلة العرش" و"الدساس"... إلخ، كما أنه كاتب قصة قصيرة. ومن مجموعاته التى صدرت: "صاحب السعادة اللص" و"المنحنى الخطر" و"سارق الفرح" ثم إنه قد كتب فى النقد والتراجم والرحلات، ومن أعماله فى ذلك : "فلاح مصرى فى بلاد الفرنجة" و"عمالقة ظرفاء" و"لطائف اللطائف" - دراسة السيرة الذاتية للشيخ الشعرانى". وكما هو واضح من عناوين رواياته وكتبه الأخرى فإنه يختار شخصياته، فى الغالب، من قاع المجتمع سواء فى القرية أو فى المدينة، مثل عمال التراحيل، والمهملين أو المهمشين، وتجار المخدرات، وأصحاب المهن الوضيعة، و"الأوباش"، وغيرهم. ولذلك نجد الشخصيات الرئيسية فى رواية "الشطار" على سبيل المثال، هى كحكوح، والبتعة، والشحات أو أبو شافية، وعنتر كباية... إلخ، إضافة إلى شخصية الكلب الذى يقوم بمهمة راوى القصة. وهذا أسلوب فنى ينسب إلى الواقعية السحرية حاول الكاتب استخدامه فى هذه الرواية. ومعروف أن كُتَّاب أمريكا اللاتينية قدموا لنا خلال العقود الأخيرة أعمالاً تروى على ألسنة الجمادات أو الحيوانات. فالبيت مثلاً يمكن أن يقدم لنا قصته الخاصة مع قاطنيه ومن يدورون فى فلكهم، وهلم جرا. وفى رواية "الشطار" يقدم لنا الكلب قصة صاحبه وصاحبته، وماجرى لهما ولغيرهما من صروف وأحوال.

وليس معنى أن خيرى شلبى يغوص فى قاع المدينة أو القرية أنه يقتصر على هذا القاع أو يتجول فى داخله فقط، وإنما الواقع هو أن خيرى شلبى يأخذ هذا القاع وسيلة أو أداة للكشف عما يدور فى المجتمع بصورة عامة بل إننا نجد هذا القاع مرآة ينعكس عليها كل مايجرى من أحداث تؤثر فى مسيرة الحياة على هذه الأرض سواء بالسلب أو بالإيجاب، وإن كان السلب هو الصفة الشائعة فى معظم ما شهده جيل خيرى شلبى من أحداث.

ولا شك أن رواية "الشطار" من أبرز الأمثلة على ذلك. ففى هذه الرواية المكتوبة فى أواخر عقد السبعينات يقدم لنا المؤلف من خلال شخصياته المذكورة صورة عما كان يجرى فى المجتمع فى عقدى الستينات والسبعينات، حيث بدأ الانهيار الأخلاقى، والجرى وراء الأموال، والوساطة، والمحسوبية، والتسيب والفساد وغير ذلك من صور التردى والانكسار. وكل هذا أدى إلى أن تتحول البتعة القادمة من قاع المجتمع الريفى إلى هانم، وأن تصبح أشهر مغنية فى فترة من الفترات، وتسمى باسم "رشا الخضرى"، وتشارك فى صنع السياسة من خلال صلتها برجال من طبقة الحكم. ولكنها أيضًا لا تسلم من حبائل السياسة، فتتزوج باللواء أحمد سليم لتُفرض الحراسة على أموالها، ولا ندرى هل كان ذلك بتدبير من زوجها نفسه أم لا، لكنها على أية حال، تفقد أموالها وتعانى من الفاقة والتشرد، مثلما بدأت حياتها، ثم تعود مرة أخرى إلى الثراء عندما تتاجر فى المخدرات، وتتزوج كحكوح. وتجار المخدرات -كما قال الكلب راوى القصة- هم باشوات هذا العصر دون منازع، يتمركزون فى حارات وأحياء مغلقة، ويدخلون مع العسكر فى حروب ومناورات ومخططات يحاربهم العسكر لا باعتبارهم أفراداً يسهل القبض عليهم، بل باعتبارهم مؤسسات تقوم على عائلات متشابكة، متعددة المصادر والمنابع والشخصيات. ولا شك أن لغة خيرى شلبى تأتى متسقة ومنسجمة تمامًا مع الأحداث التى نقرؤها فهو يستخدم ألفاظًا شائعة فى أوساط الناس مثل "تدحلبه" أى تستدرجه أو يبدأ الفصل هكذا : "يرجع مرجوعنا لأبى شافية، الشحات سابقًا.. إلخ " أو يأتى بألفاظ اشتهرت فى العقود الأخيرة عند المصريين مثل الباكو والأرنب، والخنزيرة وغيرها. يقول مثلاً : الخنزيرة – أى العربة

المرسيدس ٢٠٠ - تفاجئك وأنت تدخل الحارة، واقفة فى رحبة على قدها كأنها فصِّلت لها. صفراء فى لون الكناريا - تدهش كيف لمثل هذه السيارة أن توجد فى مثل هذه الحارة السابحة فى الوسخ والقذارة. لو أن عرق السكان وحده يسيل بكثافة السكان لأغرقها إلى شوشتها، فما بالك بمياه الغسيل والاستحمام والمجارى ؟! كل ذلك متروك لشأنه فى الحارة الطويلة المتعرجة". وهكذا فإن خيرى شلبى من خلال الكشف عما يجرى فى قاع المدينة يكشف عما يجرى فى المجتمع بصورة عامة.

الموضوعات المطروحة

تقع رواية "الشطار" فى حوالى ٤٧٠ صفحة، وهى تعكس صفة من أهم صفات خيرى شلبى هى أنه حكاء هذا العصر بلا منازع. فطريقته فى الحكى لا ينافسه فيها أحد، إنه ينتقل من حكاية إلى أخرى، ومن موضوع إلى موضوع فى سهولة ويسر، وتلقائية. ولا يمكن أن تقول عن رواية له إنها ذات موضوع واحد، بل إنها موضوعات كثيرة مختلفة ومتداخلة، وهى جميعًا تندرج ضمن سياق واحد. وهذا الكاتب له أسلوب فى الكتابة يتنوع وفقًا لكل عمل. وقد أشار هو نفسه إلى ذلك فى حوار أجرته معه مجلة "المحيط الثقافى" حيث قال : "كل قصة أو رواية من قصصى أو رواياتى تجربة فنية قائمة بذاتها. يختلف الأسلوب، وتختلف المفردات، وتختلف تراكيب الجمل من عمل لآخر. "فوكالة عطية" تختلف عن "صالح هيصة"، تختلف عن "موال البيات والنوم"، تختلف عن "الشطار" أو "رحلات الطرشجى الحلوجى" أو "منامات عم أحمد السماك"، أو "الوتد" أو "العراوى"... إلخ. وبالتالى فليس هناك ما يسمى بأسلوب خيرى شلبى فى الكتابة، وإنما الأصح القول أساليب خيرى شلبى فى الكتابة"[١] ومن هذا المنطلق سوف أتناول أسلوب الكاتب فى رواية "الشطار" فى موضعه من هذه الدراسة.

---

(١) مجلة "المحيط الثقافى" التى تصدر عن وزارة الثقافة فى مصر. العدد الثالث والعشرون - سبتمبر ٢٠٠٣. حوار أجرته مع الروائى سوسن الدويك.

والآن أتوقف عند الموضوعات المطروحة فى رواية تُروى - كما أسلفت- على لسان كلب يمثل شخصية مهمة جداً فى العمل لأنه شاهد عيان، فهو كلب تابع لشخصية مهمة أيضا هى "كحكوح". وكحكوح هذا شخصية أفرزها عصر الانفتاح، وهو يتاجر فى كل شىء : الممنوع والمباح. وقد ازدهرت تجارته فى فترة لكن الدنيا أدبرت عنه لتقبل على أهل الشارع برمته.. لا أحد يدرى كيف ؟! فجأة انفتحت أسواق التجارة، وكثر عدد التجار، وحتى الأولاد، والصياع والمتشردين أصبحوا سماسرة. مما أدى إلى زيادة الباكْوات (بسكون الكاف) والأرانب. أما العدالة فإنها لا تطول أحداً، والأخلاق ذهبت إلى غير رجعة "ولد الإسلام غريبًا وسيعود غريبًا كما كان". ويقدم لنا الكلب الراوى مقارنة بين كحكوح وزوجته، فيقول عن الزوجة : "سمراء هيفاء حلوة التقاطيع، تشبه العين لمن يفهمها ويقدرها. بقدر مافيها من أنوثة طاغية فيها من مقومات الرجولة ما يفتقر إليه صاحبى...إلخ" ويستمر الكلب فى المقارنة قائلاً : "صاحبتى كانت ملكة غير متوجة وصاحبى صعلوك ضئيل الجسم يصلح لأن يسرح بقرد فى الحوارى والقرى، أو يكفيه شكله، فيستطيع أن يقف فى أى باحة ليتفرج عليه الخلق، ويدفعون نقوداً، وسوف يدفعونها عن طيب خاطر... إلخ"(١).

وإذا كان "الكيف" قد رفع من أمثال كحكوح فإن هناك كثيرين حدث معهم الشىء نفسه، ومنهم المعلم أبو شافية الذى صار يملك محلات على ناصية الشارع فى أهم ميدان سياحى فى وسط المدينة، ويملك عشرة مخازن على الأقل من بينها واحد فى قلب غرزة كحكوح من الداخل، ورجالاً يسرحون فى القرى والبلدان يجمعون لحسابه آنية نحاسية وفضية قديمة يبيعها المعوذون بتراب الفلوس فيقوم هو بتنظيفها وترميمها وتلميعها وعرضها فى المحل ليشتريها السياح بأموال صعبة. وأبو شافية هذا الذى

---

(١) خيرى شلبى، رواية "الشطار"، الأعمال الكاملة، الجزء الثانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥، ص ٣١. ونود أن ننبه القارئ إلى أننا عند الاستئناس بأية فقرة من الرواية سوف نشير إلى الصفحات فى متن الدراسة.

صار من أكبر تجار الكيف كان فى صباه يسمى الشحات وكان يعمل فى غرزة كحكوح. ومن العجيب أن هذا الشحات بعد التحول العجيب الذى طرأ على حياته كان فى بعض الأحيان يتفلسف مثل عواجيز السجن. فذات مرة بعد أن لعب الحشيش برأسه قال لصديقه : "إن فى نفس كل واحد خرابة عبارة عن هديم متراكم، منا من إذا فحتَّ فى داخله وجدت الهديم بلا نهاية. ومن إذا فحتَّ فيه وجدت بوادر كنز، وحينئذ تصبر عليه حتى تصل إلى الكنز. والحريف من يفحت بعناية وفن" (ص٤٢).

ولن نستطيع التوقف عند تفصيلات هذه الرواية لأنها كثيرة جداً ومتفرعة، ومعروف أن خيرى شلبى لديه ولع بالتفاصيل. وفى الحوار المذكور بمجلة "المحيط الثقافى" سألته المحاورة : هناك اتهام بأن خيرى شلبى مغرم بالاستطراد والإطالة والإفراط فى السرد ؟ فرد عليها : على الإطلاق - لا - ليس عندى إطالة ولا مط ولا تطويل، إنما عندى ولع بالتفاصيل، والرواية هى فن التفاصيل، وفن التفاصيل ضد الاستطراد فى الحكى.. وإذن فأنا حكَّاء، نعم، شفاهيًا لا..". وهذا صحيح لأنى حقيقة وأنا أقرأ هذه الرواية التى تقترب من خمسمائة صفحة من القطع المتوسط المكتنز السطور (حوالى ٢٥ سطراً فى الصفحة) لم أحس بملل أو بوجود استطرادات، أو مشاهد غير محسوبة وغير داخلة فى السياق، بل على العكس من ذلك ينقلك خيرى شلبى من حكاية إلى حكاية ومن مشهد إلى مشهد، ومن موقف إلى موقف، وكل هذا فى النهاية يصب فى تيار واحد شديد التدفق والحيوية، خاصة أن للكاتب رؤية واضحة محددة، وموقفاً تجاه ما يحدث ويجرى على أرض الواقع. فلسنا أمام كاتب منبت الصلة عن واقعه، بل إنه قد عاش الواقع بمشاعره، وأحاسيسه، ووجدانه. وأكثر من هذا إنك تحس أن خيرى شلبى واحد من شخوص هذه الرواية، صحبهم فى غدواتهم وروحاتهم، وعاش معهم، وخبر حياتهم عن قرب، وعلى الرغم من أن كل ما يجرى بعيد جداً عن ساحته، لكنه يبدو مثل كاميرا دقيقة جداً صنعها عصر التكنولوجيا المتقدمة، ولهذا فإنها قادرة على التقاط الصور بيسر وسهولة تفوق الخيال.

لكل هذا لن أتوقف عند التفاصيل، وسوف أشير إلى الموضوعات مجرد إشارة، لأن كلامي مهما زاد لن يغني عن قراءة هذا العمل الذى نقل إلينا صورة كاملة عن عصر الانفتاح وتحولاته الرهيبة، والأحداث التى جرت فى مصر على أيدى رجال القوات المسلحة. ولا شك أن رصدى لموضوعات الرواية سوف يتناول أمرين : أحداث داخلة فى مضمون الرواية، وشئون وتصرفات ووسائل داخلة فى نسيج الحراك الاجتماعى الذى أنتجه عصر الانفتاح.

تقابلنا فى الرواية إذن المضامين والموضوعات التالية والتى جاء معظمها على لسان كلب كحكوح :

الشطارة أن تكون معك النقود.

تجار المخدرات هم باشوات هذا العصر دون منازع.

الشحات صار معلماً وتاجر مخدرات وعنده صبية، وقد تزوج من البتعة، والبتعة هى الأخرى لها قصة طويلة فقد جاءت من الريف بعد أن تاهت من زوجها فى مولد السيد البدوى، وأصبحت أشهر مغنية يتهافت عليها كبار القوم، وهاهى تتزوج أكبر تاجر مخدرات المعلم أبو شافية، وتجمع بين المال والوجاهة الاجتماعية. أما خنزيرة الشحات أو عربته المرسيدس قد صارت تقف فى الحارة الشعبية. وزواج البتعة من الشحات مرحلة متأخرة زمنيًا، لأننا سوف نشهد عودة إلى الوراء عن البتعة منذ أن كانت طفلة فقيرة فى الريف.

أحد تجار الكيف يشم ويحج سبع مرات والحارة كلها تتاجر فى المخدرات.

الكلب ينقل لنا صورة من أفراح تجار المخدرات.

الشحات هو الأشهر والأذكى فى الحارة، والكلب يقول : الزمن رفع فجأة من شأن الرعاع واللصوص وتجار المخدرات والسموم.

عودة إلى الوراء وحديث طويل عن زوج بتعة الأول، والفلاح الفقير هريدى الذى تاهت منه فى مولد السيد البدوى. وهريدى هذا لم يرث من أبيه ذكورة ولا فحولة ولا صلابة يكافح بها الزمن، وإنما ورث عنه شيئًا واحداً هو حبه للرباب، وحب الضرب عليه فى الليالى المقمرة فى وسط الدار. أيضاً البتعة الفلاحة الفقيرة كانت مؤهلة لأن تصبح مغنية. وكانت عندما تاهت قد تعرفت على شخص يسمى عنتر كباية يعمل فى مجال الفن والسرادقات، وسوف تتزوجه. ولا شك أن البتعة سوف تكون من الآن هى الشخصية الأولى والرئيسية. وتنقل لنا الرواية مشاهد عن كبار القوم وسهراتهم عند عنتر كباية، ومن أقوال كباية : "المصابون بأدواء ليس من السهل أن يشفوا منها" و"عرش البلاد أصبح مباحًا". ولم تستمر البتعة طويلاً مع عنتر كباية، فقد جاء رجال ذات يوم، عند مطلع الفجر، واقتادوه بثياب نومه إلى حيث لا تعرف، وظلت تنتظره أياماً وأسابيع وتسأل عنه فى الأقسام والمستشفيات دون جدوى.

البتعة تتزوج سعد القيم وهو فتى يعمل صبيا للعوالم، وقد تزوجته قائلة لنفسها "رزقه ورزقنا على الله" ولكن سعد القيم تكشف عن نصاب عريق، واتضح أنه متعهد حفلات، صحيح على قد حاله لكنه يهبُر بطرق ذكية.

ويبدأ الزمان يبتسم للبتعة، فتصبح من خلال المحسوبية مغنية فى الإذاعة، وتسمى باسم فنى هو "رشا الخضرى".

وتقدم لنا الرواية مشاهد عن الموظفين المتسلقين الجبناء، وعن الحكومة التى أصبحت فى جانب ورجل الشارع فى جانب، وعن كيفية نهب المؤسسات كل على طريقته، والبتعة بعد أن صارت شخصية مهمة جداً.

سيارة البتعة تعود من لبنان محملة بالمخدرات.

البتعة نمرة ثابتة فى الإذاعة والتليفزيون وأخبار الصحف، وهى ترفع سماعة التليفون وتكلم أى مسئول.

ونعرف أن مصطفى بك عصمت أحد رجالات الساعة هو صاحب البطاقة التى فتحت أمام البتعة أبواب المجد والشهرة. وكانت الخدمة التى طلبها منها مصطفى عصمت فى مقابل ذلك خدمة استخبارية. البتعة لا تعرف الفرق بين حكومة الاحتلال الأجنبى وحكومة الثورة.

وعندما دب الخلاف بين مصطفى بك عصمت والرئاسة تزوجت البتعة من أحمد سليم الذى كان مديراً لمكتبه، وابتعدت عن الفن، وهى ليست المطربة الوحيدة التى تزوجت مسئولاً.

أحمد سليم كان يكشف للبتعة عن أسرار يقشعر منها البدن.

وقد قال لها ذات يوم : رأيت اسمك فى كشوف الحراسات، ثم ذكر لها أن الحل الوحيد لتفادى الحراسة أن تكتبى كل ممتلكاتك باسم واحد قريبك، وبالطبع قالت له : ليس لى إلا أنت. وهكذا باعت كل شىء لزوجها بتاريخ قديم. وهاهى مقبوض عليها، وتعذب فى الحبس بأشياء لم ترتكبها يريدونها أن تعترف بها.

الأحداث هنا تبدو كأننا نعيش واقعية سحرية، على الرغم من أنها أحداث واقعية حقيقية، أى يمكن أن تكون قد حدثت.

كحكوح يعرض على البتعة التعاون فى بيع المخدرات بعد خروجها من الحبس.

البتعة تتزوج الشحات (المعلم أبو شافية).

وفاة الشحات فى السجن. أما وديعة زوجة كحكوح فمازالت سجينة.

عالم المخدرات لا يعرف المنطق ولا الإنسانية.

البتعة تتزوج من كحكوح.

أمثال كحكوح فى هذه البلاد يفعلون مايشاءون. ويعرف كحكوح أن التناقضات تتدفق فى شوارع هذه البلاد.

الكلب يقول : "الأمر فى هذه البلاد لمن فى يده النقود".

تاريخ بنى الأزرق (وهذا هو اسم أهل هذه البلاد) عهود وحقب مختلفة لا يربطها سوى الشقاء، ولهذا فإن بنى الأزرق يمجدون الرأسمال بصرف النظر عن مصدره.

البتعة تتاجر فى الحرام وتحج كل عام. كحكوح يشتغل قواداً على زوجته.

الكلب ميشو وهو كلب ذو أصول أجنبية غير كلبنا الراوى، يقول : "إنكم فى بلادكم تستوردون كل شىء، حتى مظاهر الأبهة، وفى ظنكم أنها تعطيكم الأبهة بالفعل فى حين أنها تحيلكم إلى مسخ. وإذا لم يكن فيكم من يعرف أنكم الآن فرجة العالم المتقدم وغير المتقدم، تكونون إذن مسخاً على الحقيقة والخلقة الإلهية" (ص١٨٩).

عبد الجبار، وهو شخص سوف يلعب دوراً مهمًا فى حياة البتعة لأنه سوف ينجيها من حقارة كحكوح، يقول لها : "لطالما نهبت الحكومة من الخراج والضرائب لأفندينا ولمحمد على وللعائلة المالكة، ولكل الحكومات التى كانت تعتبر نفسها طبقة أعلى من الشعب والباقى مجرد خدم لهم"... ويستمر عبد الجبار فى الكلام حتى يصل إلى الوقت الحاضر ليقول : "أما الآن فإن الحكومة فى وادى الأزرق تتكون من أعوان الحاكم والهبيشة وخدمه الخصوصيين. فحاكم وادى الأزرق ورث الحكم ولم يرث عراقة التقاليد ولا الثقافة، ولذا فإن أعوانه يديرون الجهاز لحسابهم الخاص فى مقابل تأمينه من أى طامع فى السلطة أو من أى ريح تهب" (ص ١٩٨).

الكلب يقول : "الضلال فى الحوارى كالضلال فى القصور".

وينتهى هذا الجزء من الرواية بعودة البتعة إلى بلدها جثة هامدة. ويبدأ يتداخل مع الكلب راوٍ جديد هو مأمون ابن أخت البتعة الذى يروى لنا أطرافًا من حياة الأسرة فى الريف، واسم مأمون بالكامل مأمون محمد عكاشة النجار، وهو طالب بالجامعة يذهب إلى عاصمة المحافظة لحضور المحاضرات، ويداوم فى عمله، وهو دائمًا حريص على أن يشترى بنصف مرتبه كتبًا. وقد نقل إلينا رأيه فى بعض الكتّاب، وهو أيضًا

يتطلع لأن يكـون كـاتبًا. قال : "تسحرنى قصص يوسف إدريس، وتسكرنى روايات عبد الرحمن الشرقاوى، وأحب الصعلكة فى حوارى القاهرة القديمة مع نجيب محفوظ، أتأمل فتواته وحرافيشه فتذهب نفسى حسرات على قوم يتجسد فيهم كل هذا الواقع المرير ويظل باقيًا كل هذه الدهور. أما إحسان عبد القدوس فإننى أشكر له صنيعًا جميلاً قدمه لى، إذ كشف لى منذ وقت عن طبقة كاملة لم أكن أعلم شيئًا عنها، فضلاً عن أن تكون قائمة بين ظهرانينا. وأما فتحى غانم فإننى صديق لبطله السرمدى يوسف منصور" (ص ٢٣٩).

هريدى زوج البتعة الأول يروى حكايته منذ أن تاهت منه ليلة المولد وكان اسمها بسيمة، ويقول عن مواويله التى تعجب الناس : "وجدت أن الحماس يزداد بهم نحوى كلما تصادف أن غنيت موالاً فيه معنى تحكم الخسيس فى الأصيل، ففهمت أن الثورة الأزرقية تضاءل معناها فى نفوس الشعب الأزرقى إلى مجرد إحساس بأن الجاه والسلطان تم استلابهما من أولاد الأصول الباشوات والبكوات، وأنها قد أعطت السلطان لمن لا يتحملون مسئوليته من الدهماء" (ص٢٤٢).

هريدى يقول : "أصبحت اسمًا ثابتًا فى كشوف من يسمونهم باليساريين"، والاسم الذى اشتهر به فى الوسط الفنى هو سيف الماوردى. ونظرًا لأن أغانيه كانت تحمل هجومًا متواصلاً ضد الحكومة، فقد كانت أيام سجنه أكثر من أيام حريته.

مأمون : الجد يسمع لمطربة اسمها رشا الخضرى.

مأمون يقول للكلب : الكل هنا يريد أن يأخذ من الملكية العامة قدر ما يستطيع، ويقول أيضًا : "الكل ينشغل بالبناء لنفسه فحسب... فى هذه البيوت الأسمنتية الجديدة (فى القرية) تسكن مجموعة من نماذج خارقة تنهزم أمامها قدرة أكبر روائى فى العالم.. بعضهم مدرسون سافروا بطريق الإعارة، وآخرون أثروا من الدروس الخصوصية.. بعضهم من معاونى الجمعية الزراعة الذين اختلسوا عرق الفلاحين فى الستينات.. بعضهم من تجار الشنطة والبنائين.. وكل من يسكن فى هذه القرية

الأسمنتية الجديدة يتنافر مع الآخر ويتعالى عليه ويتباهى بما عنده من أجهزة وأشياء.. آخر مباراة للتباهى إلحاق الأولاد بالمدارس الأجنبية الخاصة رغم ماتكلفهم من مصاريف باهظة وشحططة لا مبرر لها"... ويختم مأمون هذه الفقرة الطويلة بقوله : "وهكذا ترانى أعيش فى مجتمع من القردة يربى جيلاً أجنبيًا لينفصل عنه بعد ذلك تماماً" (ص ٢٥١ - ٢٥٢).

وتظهر شخصية جميل الأصولى المتشدد.

وعودة إلى الوراء لنرى كيف تزوجت بسيمة (البتعة فيما بعد) من هريدى الذى كان أبوه غرابلياً.

مأمون يتحدث عن عمه طاهر الذى أصبح أميناً للاتحاد الاشتراكى، ويقول عنه: "فى كل يوم يسافر إلى المحافظة ليعقد اجتماعات ويحضر محاضرات ويلتقى بمسئولين فى الحزب واللجنة المركزية. الشعب الأزرقى شعب غريب. إنك مع ذلك ربما كنت معذوراً أيها الشعب الأزرقى، إذ أنت تعلم أن السلطة هى كل شىء فى تاريخ هذه البلاد، وأن من حصل عليها حصل على كل شىء" (ص٢٧١).

عبد الجبار هو فى الأساس من البلدة، وهو الآن شيخ المهندسين المقاولين.

بداية عصر الانفتاح

العم طاهر يتصيد تاجراً سعودياً لإحدى بناته، والبنت الأخرى تتزوج أميراً كويتياً.

العطف (أى الدروشة) تصيب جميل بن طاهر.

التوكيلات ونهب دماء الشعب الأزرقى.

طاقم الحكومات فى السنوات المقبلة. يقول الراوى نقلاً عن جميل المذكور : "إن أباه لم يعد يقتنع أن السياسة - ولو كانت صحيحة - هى الطريق الصحيح إلى أعلى المناصب فى بلد لا تعرف القراءة والكتابة، إنما الطريق الصحيح إلى السلطة هو

التجارة ورأس المال. إن رأس المال يصنع لنفسه الحكومة التى تعجبه. إن طاقم الحكومات فى السنوات المقبلة سيكون من قلب التجار وأصحاب الشركات وخبراء الاستشارات والمهربين" (ص ٢٨١).

ويلاحظ أن خيرى شلبى انتهى من كتابة هذه الرواية عام ١٩٨٠، وهاهى نبوءته قد تحققت وكأنه كان يقرأ فى كتاب مفتوح .

* مأمون يقول عن شباب الجماعات الإسلامية إنهم يقاطعون صلاة الجماعة ويؤدون الصلاة وحدهم... ومن بين صفوفهم من هو متعلم أو موظف فى الجمعية، أو تاجر أو شيخ من حملة العالمية، وفيهم تومرجية وسائقو جرارات، وكلهم مستنيرون إلى حد التعامل مع أدوات المدينة الغربية التى أنتجها الكفار.. ألا ما أغرب ما يدور فى عقول الشباب! إنه الفراغ والجهل وسوء التربية. ليس منهم بالطبع، بل من آبائهم الذين بعثرت الثورة الأزرقية ما بقى فى نفوسهم من كيانات إنسانية زعزعها الاستعمار على مدى التاريخ (انظر ص ٢٨٥).

مستقبل القرية الأسمنتية

فرح الأصوليين، وكيف أن الزغاريد فى الفرح ممنوعة.

مزرعة عبد الجبار صار رجالها وعمالها من الخبراء الأجانب

الشركات الاستثمارية نوع من الأمراض الطفيلية.

والد عبد الجبار كان يعمل تمليا، أى مزارعًا يعمل لدى الآخرين. خسة أصله فى طبعه. وكانوا يسمونه النقرزان. وقد تزوج النقرزان من مبروكة الشيالة.

ويلاحظ أن خيرى شلبى يستخدم تقنية القصة من داخل قصة. مبروكة العريانة قررت أن تترك النقرزان فصاهر من المدينة. صلاح الدين أفندى خلاَّف الذى صاهره النقرزان نموذج من نماذج الشطار.

مـأمـون : نسـمع أحـاديث وأسـاطير حـول خـالتى بسـيمة. والكل يؤكدون لى أنى أشبه خالتى.

فى أواخر الأربعينات كان عبد الجبار طالباً بكلية الهندسة.

كلاحة النقرزان والد عبد الجبار.

المصطلحات الأجنبية يموت الأزارقة فى جلدهم عند سماعها.

عبد الجبار كان شاطراً.

هناك نمط فى بلادنا يلمع من بين ذوى الوجوه الدميمة والعاهات.

جثة البتعة مازالت فى المشرحة، ولم تدفن بعد.

مأمون يتساءل عن حقيقة رشا الخضرى.

مأمون يقيم علاقة مع الآنسة راندا بنت أخت عبد الجبار بك.

راندا تقول لمأمون : لابد أنك تمت بصلة لرشا الخضرى.

عبد الجبار يموت فى جسد رشا الخضرى رغم أنه لم يرها.

مأمون : أحياناً أتخيل أنى أعيش لكى أفضح خراب من نسميهم باليسار.

الشعب الأزرقى فى حاجة إلى من يبصرونه بالتاريخ على حقيقته، ومن ينيرون له ظلام المعلومات وتكاثفها وشراستها.

اهتمام الناس بمعرفة أن مأمون يمكن أن يكون قريباً لرشا الخضرى.

شرائط سيف الماوردى تنتشر انتشاراً واسعاً.

إن الحكومة هى التى تشجع سيف الماوردى، وهذا هو الاسم الجديد لهريدى.

مأمون : إنى لأحتقر دور كل هذه الأغنيات الماوردية.

نصف مواهب الناس تضيع فى الكيد لبعضهم البعض.

مأمون : أنا مستعد لدعوة سيف الماوردى فى شقتى.

سيف الماوردى يعيش فى مكان سيئ جداً.

مأمون : خالى هريدى هو أول مجرم فى حياة خالتى بسيمة.

مأمون : العظماء من كانت الأسرة فى دمائهم. ويقول أيضاً : الماوردى كائن طفيلى يعيش على حياة فن أصيل.

ويقول : لو كانت جسور الود قائمة فيما بيننا ماعادت جثة خالتى بسيمة على هذا النحو. وكان مأمون قد عرف فى ذلك الوقت أن رشا الخضرى هى خالته بسيمة، والتى سميت أيضاً البتعة.

عودة إلى البتعة أيام زواجها من كحكوح، ومقارنة بين شخصية كل منهما.

الست وسيلة التى تولت شئون بتعة أيام محنتها امرأة نموذجية.

سيف الماوردى على الرغم من كل شىء، ظل أغنية جميلة.

الست بتعة عزمت سيف الماوردى فى شقتها.

طارق : ست بتعة تريد لسيف الماوردى أن يصبح فناناً لا مهيجاً جماهيرياً.

ويقول أيضاً : ست بتعة وست وسيلة أميرتان من أعرق أمراء العالم القديم والحديث.

الست بتعة مقبوض عليها.

وصف للست وسيلة التى هى الآن زوجة سيف الماوردى.

العظمة والسلوك العظيم سلوك تحدده الشخصية نفسها بإرادتها.

الكلب يتحدث عن مأساة مأمون ومأساته بعد أن تم التعرف على جثة الست بتعة.

عبد الجبار : خالتك يا مأمون سوف تدفن معززة مكرمة.

الجد خليل هو الذى قام بنقل جثمان بسيمة إلى مقبرة الأسرة بعد أن كانت الحكومة قد دفنتها بمعرفتها.

بل إن دفن جثمان بتعة فى مصر بصورة وهمية تحول إلى عملية تهريب للحشيش.

الكلب يقول : أهى شرعة الشركات الاستثمارية ؟!

بيع المنطقة كلها لشركة استثمارية إلا غرزة كحكوح.

طارق : كحكوح ليس وحده النصاب المحتال.

لافتة : من دخل غرفة كحكوح فهو آمن.

مأمون : مجتمع كحكوح شىء فى منتهى الجنون.

تلفيق تهمة قتل بسيمة لسيف الماوردى.

تراكم الأسرار فى الصدور كما يحدث دائماً عند بنى الأزرق.

الكلب يترك المكان.

هذه هى رواية "الشطار" حوَّلتها إلى رءوس موضوعات حتى أستطيع أن ألم ببعض ما ورد فيها من مشاهد وأحداث وأقوال وشئون وغير ذلك. ومن العجيب أن الكاتب لديه قدرة غريبة على الاحتفاظ بالخط الروائى، وتماسك البناء، وتآلف العناصر الفنية على الرغم من كل هذا التشعب فى رءوس الموضوعات، والثراء فى عدد الشخصيات، والتوسع الشديد فى الأحداث. إنها قدرة لا يمتلكها إلا روائى حكاء مثل خيرى شلبى. إنه يترك قلمه على سجيته ينطلق من هنا إلى هناك، ومن مشهد إلى مشهد آخر، ومن موقع إلى موقع آخر، ومن شخصية إلى أخرى.. وهو يغوص فى عمق

الشخصية ليكشف عن وضعها الآنى، ويعود إلى الخلف ليلقى بعض الأضواء على حياتها الماضية، ثم يعود مرة أخرى إلى الحاضر... وهلم جرا.

وخيرى شلبى مولع بتوضيح ملامح الشخصية، بحيث لا يترك مجالاً للإبهام أو اللف أو الدوران. فشخصية كحكوح نتعرف عليها بصورة كاملة من خلال مشاهد، ومواقف وأحداث منذ بداية الرواية إلى آخرها. ويحدث نفس الشىء مع باقى الشخصيات مثل البتعة، وهريدى، وكل منهما حدثت تحولات خطيرة فى شخصيته : فالبتعة التى كان اسمها الأول بسيمة تسمت باسم رشا الخضرى عندما أصبحت مغنية مشهورة، وكانت قد أخذت اسم البتعة عندما تاهت من هريدى، وعادت إليه مرة أخرى بعد أن تركت الغناء وتزوجت من الشحات أو أبى شافية، وصارت من تجار المخدرات. وهريدى الفلاح الفقير المعدم صار غنيًا مشهوراً يفضح الحكومة بأغانيه، وقد تسمى باسم سيف الماوردى. وبما أن الزمان الروائى (فترة السبعينات) كله كان زمن تحولات فقد انعكست هذه التحولات على أسماء الشخصيات، مثلما انعكست على الأوضاع المالية والاجتماعية. فالشحات الذى كان مجرد صبى عند كحكوح أصبح تاجرًا كبيرًا وكذلك باقى الصبية، بل إن الحارة كلها تحولت إلى تجارة المخدرات كما أشرت إلى ذلك من قبل. إنها إذن فترة تحولات سريعة ومتلاحقة رصدها قلم هذا الحكاء الكبير بقدرة عجيبة، وقد غاص فى التفصيلات بصورة جعلت القارئ - على الأقل أتحدث عن نفسى - يتابع بشغف كل ماجرى ويجرى على هذه الأرض التى أصبح فيها المال مفتاحًا لكل شىء : للجاه، والسلطان، والعظمة، والمجد، وامتلاك كل شىء، وذلك فى مقابل فئات كثيرة مطحونة ومستسلمة، بل عاجزة عن فعل أى شىء لإيقاف هذا المد الشيطانى أو السرطانى الذى انتشر فى جسد هذه البلاد.

الواقع السحرى

الواقعية السحرية - كما أوضحت فى كتابات كثيرة - هى التوازن الدقيق والمحسوب بين عنصرين هما الواقعى والفانتازى أو الخيالى. الواقعى هو ما يجرى من

أحداث على أرض الواقع، ولهذا قال جابرييل جارثيا ماركيز ما معناه : ليس فى أعمالى سطر واحد لا يقوم على أساس واقعى. أما الجانب الفانتازى فهو استخدام عناصر غير واقعية. ولابد أن يتم المزج بين الواقعى والفانتازى من خلال تقنيات وأساليب حداثية متقدمة مثل تحويل العمل الروائى إلى عمل شعرى، وفى هذا يقول ماركيز : "أفضل القصص ماكان تعبيراً شعرياً عن الواقع"، بمعنى أن يكون العمل على درجة من الإتقان، واكتمال عناصر الفن، وثورية الرؤية، والتغلغل فى عمق الذات، والسيطرة على اللغة، بحيث يشعر القارئ أنه أمام عمل روائى فذ ومؤثر وفيه قدر كبير من الإمتاع وإثارة الدهشة، وتفجير القدرات الإبداعية عند القارئ.

ولا شك أن خيرى شلبى لديه وعى ناضج جداً بهذه اللوازم الفنية وله قول مشهور فى ذلك هو : "يقاس توهجى الروائى بمدى إمساكى باللحظة الشعرية، فأنا شاعر الرواية"، ولعل فؤاد حداد شاعرنا الكبير كان أول من أطلق عليه هذه الصفة. وفى الحوار المذكور بمجلة المحيط الثقافى سألته المحاورة : أعرف أنك تكره مقارنتك بأى روائى آخر، أترك لك حق الاختيار فى طرح اسم الروائى الذى تقبل المقارنة معه : ماركيز، جورج أمادو. لماذا ماركيز مثلاً ؟. فردَّ خيرى شلبى : "لأن بيننا مشتركات؛ كلانا يقتطع من لحمه، كلانا لا يخشى الكشف عن عوراته فى سبيل الحقيقة، كلانا صاحب تجربة عميقة فى الحياة يستخدمها فى طهو أعماله الإبداعية". وهنا سألته المحاورة : "بصراحة بم يتميز به عليك ماركيز؟" فرد : يتميز بشىء مهم جداً، وهو أن قدرته على الإدراك أعلى من قدرتى، بحكم المجتمع الذى نشأ فيه، ونمَّى فيه هذه القدرات، بينما أنا نشأت فى مجتمع كان يُخمد فىَّ هذه القدرات، ولهذا فإن قدرته على الإدراك تجعل من عمله "خريف البطريرك" انعكاساً لكل رؤساء العالم الثالث".

وفى رواية الشطار نجد الكلب يقوم بعمل الراوى. إنه يروى الأحداث والمشاهد والمواقف، وهو لا يفعل ذلك بطريقة محايدة، وإنما فى كثير من الأحيان تكون له وجهات نظر ثاقبة ومهمة، بل إنه قد يعلق على تصرف الشخصية، فيقول لنا مثلاً : "مأمون ولد

جدع" (ص٣٩٩)، أو يقارن بين صاحبه وصاحبته، أو بين هذا الشخص أو ذاك. وهو كلب مثقف يقول لنا فى صفحة ٤٠٦ : "لقد قرأت أن آلة تصوير حديثة تستطيع أن تصور أثرك على الكرسى بعد أن تقوم أنت من عليه وتمضى.. إلخ". وفى صفحة أخرى (ص٤٠٠) يقول : "وباعتبارى من جنس الكلاب القارئين فإننى أصبحت أؤمن برأى تكوَّن فى داخلى عمليًا طوال خبرتى العمرية والحياتية، هو أن جنس الكلاب تنحصر كل قدراته العقلية فى المعارف الوجدانية، إن ذاكرة الكلاب ليست فى رءوسهم بل فى قلوبهم. إنها ذاكرة وجدانية خالصة، ولذلك فإن الكلب منا لا يقطع صلته الإنسانية بأحد من البشر أبدًا، إلا إذا بادر البشر بإفقادنا هذه الذاكرة، لكننا مع ذلك نظل أرفع مستوى منه، وأعمق إنسانية، وأعرق حضارة، إذ إننا حتى إذا فعل بنا صاحبنا ذلك لا نرتد عليه غدرًا أو تمزيقًا، بل إننا قد نكتفى بأن ندير له ظهرنا وننطلق عنه إلى غير رجعة".

ويقدم لنا الكلب تأملات مهمة عن ذاكرته الكلبية التى ربى عليها بمنهج الفترات الزمنية المتسلطة، بمعنى أن كل فترة تستهدف أول ما تستهدف تلك الفترة التى سبقتها، محاولة مسحها من الوجود وإلغائها من حساب الزمن. ولكن الكلب هنا بذل محاولة كبيرة جدًا للتفوق على ذاكرته الكلبية وذلك بأن يظل الماضى حيًا فى ذاكرته، ولهذا فإنه يمتدح مأمون لأنه عاد إلى الماضى بحثًا عن الأصول، وخاصة فيما يتعلق بسيف الماوردى ورشا الخضرى، وكل منهما صاحب ماض له دلالاته القوية فى الحاضر. ويعرفنا الكلب أن صلته بجميع البشر والأجناس تقوم على حاسة الشم. فكل صداقاته وعلاقاته قائمة على قدرة أنفه اختيار نوعية الدماء وما يجرى فيها من أنواع الجراثيم والخلايا والمكونات، كما أنه، أى الكلب- لا ينسى أن يذكرنا بأن البشر يستفيدون كثيرًا جدًا من ذاكرة الكلاب الوجدانية، وأنهم ينظمون عملية استخدامهم لها بدربة فائقة، ابتداء من التعرف على المجرمين والقتلة وكشف آثارهم، وانتهاء بتربية الكلاب ليكونوا مثالاً للوفاء وحُسن العشرة.

وإضافة إلى استخدام الكلب بوصفه راوياً لهذا العمل لجأ المؤلف إلى تقنيات أخرى حداثية نتوقف الآن عند بعضها : فتصوير المشاهد يتم فى كثير من الأحيان باللغة اليومية التلقائية البسيطة، على نحو ما نقرأ فى الفقرة التالية : "كل سكان هذه البيوت رائحون غادون أمامى فى مواجهة مطعم الكباب الذى يطلق مهرجان رائحة كبابية صارخة. والأطفال يحملون أطباق الفول المدمس وقد وضعوا فوقها الأرغفة البلدية كأنها قطع من خدود الشمس هبطت فوق الأطباق مظللة بحزم الفجل والبقدونس والبصل. موكب لا ينتهى من نساء يتعاركن طول النهار مع الباعة حول قرش تعريفة فوق سعر "الأوطة" وحول استكراد المكوجى لهن فى قرشين، وحول استنكارهن لحجم الشىء المباع. وهكذا دوشة لا تنتهى، ولكنها تفجر فى البشر طاقة هائلة من الإبداع والإمتاع" (ص ٤١٢). ولا شك أن لغة الراوى، الذى هو الكلب، مليئة بتعبيرات عامية، نأخذ منها مثالاً واحداً فقط يدل على أن هذه اللغة هى لغة الشارع فى حركته اليومية الذاخرة بالسخرية أحياناً وبالجد فى أحيان أخرى. يقول الراوى : "فشخ صاحب السعادة حنكه عن آخره، وأطلق ضحكاً كالعواء أو عواء كالضحك، ودفعنى بذيله علامة على الاستهانة بى والاستهجان لأفكارى" (ص١٩٠). وكان الكلب فى هذا المشهد يتحدث عن كلب آخر التقى به ذات مرة وهو الكلب "ميشو" ذو الأصول الأجنبية. وهذا الكلب الأجنبى لايعجبه أى شىء من تصرفاتنا، ولهذا فإنه دائم الانتقاد لنا، وقد برز هذا الانتقاد من خلال حواراته مع كلب كحكوح. وقد سبق أن أوردنا فقرة للكلب ميشو يقول فيها : "أنتم الآن فرجة العالم المتقدم وغير المتقدم".

ولا يستطيع أحد أن يجادل حول لغة السرد عند خيرى شلبى، وأنها ذات طابع مختلف تمام الاختلاف عن الآخرين. لقد صنع خيرى شلبى لنفسه لغة خاصة لا تنسب إلا إليه. نقرأ مثلاً على لسان مأمون : "ثم بدأ الفار يلعب فى عبى...إلخ" (٣٦٣). فهذه اللغة اليومية المعاشة قد صارت فى أعمال خيرى شلبى جزءاً لا يتجزأ من لغة السرد التى لا تنحدر إلى عامية كاملة أو حتى شبه كاملة، وإنما تأخذ من اللغة الفصيحة بطرف، ومن العامية بطرف آخر وتضفر كل هذا فى نسق لغوى بارع التكوين، صحيح

أن لغة السرد لابد أن تكون أقرب إلى الفصحى بل إنها تبلغ أحياناً درجة الشعرية بمفهومها البلاغى، لكن هذه التعبيرات الحياتية تضفى عليها لمسة مختلفة، وتمنحها حيوية أكثر، خاصة أن هذه التعبيرات هى مما يجرى على ألسنة الناس فى حياتهم اليومية مثل "فشخرة كذابة" و"مرجوعنا لفلان أو علان" و"يروح يهنكر حولهم" و"أخرجت علبتى التى تفعصت وتكرمشت" و"فلا نجد سوى كلام مزبلح زبلحة شعبية"... إلخ.
وبالطبع فإن امتلاء الرواية بتعبيرات من هذا القبيل يجعل للغة السرد طابعها الخاص المرتبط ارتباطاً وثيقاً بهذا الروائى الذى يتميز أيضاً بعالمه الخاص ولغته الخاصة. ومن الواضح أن خيرى شلبى لديه وعى كامل بهذه المسألة، ولهذا عندما سئل فى الحوار المذكور بمجلة "المحيط الثقافى" سؤالاً فيه مقارنة قال: "أنا لا أقارن بأحد.. لأننى حالة خاصة غيرت لغة السرد، وأدخلت الأدب فى مجاهل كان يخاف منها. والشقاء الذى امتلأت به حياتى تحول إلى طاقة فنية كبيرة، ولذلك يصعب مقارنتى بأى من جيلى أو من الأجيال السابقة واللاحقة. إن مارأيته فى حياتى كان أشبه بحبة الرمل التى دخلت فى محارة، فاحتوتها المحارة، واحتضنتها فى قلبها لعشرات السنين، فحولتها إلى لؤلؤة".

وقد استخدم خيرى شلبى فى هذه الرواية تقنية الاسترجاع أو العودة إلى الوراء بطريقة بارعة، ولهذا نجد معظم الأحداث إما لحظة حاضرة أو عودة إلى الوراء، إضافة إلى بعض العناصر الممتدة مثل الكلب القائم بعمل الراوى، أو تسلسل الأحداث فى فترة زمنية محددة، على نحو ما وجدنا مع مأمون، هذا الطالب الجامعى المصاب بالدهشة، والحريص على أن يبحث فى كل مايدور حوله.

وهكذا من خلال الواقع والواقع السحرى، والبراعة فى استخدام التقنيات المحدثة كالتصوير، والعودة إلى الوراء، وتفجير اللغة، والتعمق فى بواطن الشخصيات فضلاً عن ظواهرها، كل هذا جعل من رواية "الشطار" عملاً مرتبطاً باللحظة التى كتب فيها، ومرشحاً للخلود بما يحمل من رؤى فكرية ومستقبلية.

رواية "نسف الأدمغة" وعالم المقابر الغريب

هذه الرواية الصادرة عن دار الشروق لخيرى شلبى هى أغرب رواية قرأتها فى حياتى. فعندما بدأت فى قراءتها وأخذت أطلع على الأحداث التى تجرى فى الحوش وفى القرافة تصورت أنى سوف أقرأ رواية عن الفترة التى قضاها المؤلف فى المقابر وكتب خلالها عدداً من أهم أعماله الروائية. كذلك تصورت أنى سوف آخذ فكرة عن كيف يعيش مؤلف فى حوش وينسجم مع هذا العالم الغريب الذى يضم أنواعًا من البشر لابد أن الظروف الاجتماعية والمالية الضاغطة هى التى ألجأتهم إلى العيش فى هذا المكان. لم أتصور أبداً أنى كلما تقدمت فى القراءة سوف أكتشف عالمًا شديد الغرابة، مثيراً للدهشة، حطم كل مالدى من أفق توقعات، وأنه سوف تأتى لحظة أحس فيها بنسف الدماغ لغرابة ما أقرأ. إذن فنسف الدماغ لا يتعلق فقط بالكيف الذى يتم تعاطيه فى سهرة التعريشة، ولا بالأشياء الأخرى التى تجرى فى القرافة، وإنما له صلة قوية بالقارئ أيضًا الذى يحس فى لحظة محددة أن دماغه قد نسف.

لقد استطاع خيرى شلبى فى هذه الرواية أن يستخدم تقنية أحسب أنها جديدة تمامًا بالنسبة لأعماله السابقة، بل إنها يمكن أن تكون شيئًا جديداً فى فن الرواية بصفة عامة، وهى ما يمكن أن نسميها، إذا استخدمنا طريقة المؤلف نفسه فى استعمال اللغة، بـ "الدحلبة"، بمعنى أنه لا يمنح القارئ فرصة التعرف المباشر على المشاكل التى يريد أن يعرض لها، أو الأهداف التى يرمى إليها، وإنما هو، على العكس من ذلك، يقوم بدحلبة القارئ فصلاً بعد فصل، ومرحلة بعد مرحلة حتى ينسف دماغه نسفًا من كثرة ما سوف يقابل من أمور يصل فيها الخلل إلى درجة ليس لها مثيل فيما

قرأناه أو شاهدناه. وأشهد أن هذه الحالة غمرتنى بشدة أثناء قراءتى للفصل المعنون "سعادة الباشا العربجى" الذى يبدأ من صفحة ١٣٦.

إذن فخيرى شلبى فى هذه الرواية لم يفعل مثلما فعل فى رواية "الشطار" حيث وضعنا أمام تحولات الانفتاح وما تبعه من فساد منذ الصفحات الأولى. ومن هنا توالت أمامنا بشكل فورى الصور والشخصيات التى تجسد عالم الشطار : السيارة المرسيدس الخنزيرة الواقفة فى الحارة فى رحبة على قدها كأنما فصلت لها، والرعاع واللصوص وتجار المخدرات والسموم، والتحولات التى جرت فى الحارة مثل الصبى الذى صار معلماً وتاجراً كبيراً وغير ذلك. وبهذا تطالعنا أسماء وأوصاف أبطال اللحظة وأبطال الرواية : الشحات، وكحكوح، وأبو شافية، والبتعة، والحاج عثمان كزبرة وسواهم.

فى رواية "نسف الأدمغة" يسير المؤلف فى طريق آخر مختلف تماماً. فهو يقوم بتسكيننا أولاً فى عالم القرافة والمشكلة التى جدت عند شق طريق الأوتوستراد، ونستمر معه مدة طويلة فى ذلك، حتى صفحة ١٣٦ تقريبًا كما أسلفت لدرجة أنى تصورت أن خيرى شلبى يحكى لنا تجربته فى سكنى القرافة فسجلت عنواناً لهذه الدراسة هو "قصة الحوش الذى أقام فيه خيرى شلبى" لكن هذا المؤلف القدير -كعادته دائمًا- يستطيع أن يقلب الطاولة فى أية لحظة ويرغمك على أن تفكر من جديد. وهذا ما حدث لى وما أحاول أن أسجله فى هذه الدراسة التى أرجو أن تأتى على مستوى هذا العمل الذى يمثل مرحلة نضوج جديدة فى أدب خيرى شلبى. وقد سبق أن قلت فى دراسة أخرى عن هذا الكاتب إن كل رواية من رواياته لها وضعها الخاص، وإن النقد لا يمكن أن يتناول كل أعماله من منظور واحد. صحيح هناك خصائص عامة مشتركة ولكن الصفة الغالبة هى الاختلاف. والتنوع نفسه فى أعمال خيرى شلبى يتطلب أن ننظر إليه من نافذة الاختلاف. ولا أعتقد أن هناك كاتبًا استطاع أن يتعايش فى كل البيئات وينصهر فيها مثلما فعل خيرى شلبى لدرجة أنك تقرأ أى عمل له فتحس أنه

واحد من أبطال الرواية. كيف استطاع أن يعيش كل هذه التجارب، فى حميمية لا مثيل لها ؟ هذا سؤال فى الحقيقة أطرحه على المتخصصين فى مجال التفسير النفسى للأدب، لأنهم يمكن أن يكونوا أقدر على الخوض فى هذه المسألة. فعالم كل رواية مختلف عن الأخرى؛ فهذه تجرى فى الريف مثل نعناع الجناين، ولحس العتب... إلخ، وتلك تجرى فى مكان محدد بوسط القاهرة مثل "صالح هيصة"، والأخرى فى وكالة عطية بالبحيرة، وروايات فى طنطا وكفر الشيخ، وغيرهما. و رواية "نسف الأدمغة" فى مقابر المجاورين.. وهلم جرا. وبهذا الصدد أقترح على أحد الباحثين أن يدرس المكان فى أعمال خيرى شلبى وسوف يرى العجب العجاب، لأنه من المعروف أن معظم الكتَّاب تنحصر أعمالهم فى منطقة محددة، ويمكن أن يخرجوا بعيداً عنها فى بعض الأحيان. خيرى شلبى استثناء من هذا لأنه كتب عن كثير من الأماكن بخبرة من عاش فى المكان وكان من أهله.

الحوش / المنتجع

يبدأ الفصل الأول من الرواية وعنوانه "رءوس فى النعال" بوصف الحوش الذى يقيم فيه راوى القصة واسمه "أدهم فتحى" هكذا : "يتدهور ضوء القمر فوق الشواهد المرتفعة، يتفتت، يصير مسحوقًا فضيًا تشوبه ظلال كأكسدة الفضة فى أشكال شبحية متكسرة بين ممرات المقابر، تعكس خيالات لنباتات الصبار والحسك والحلفاء وبقايا ورود ذابلة صارت أعوادها حطبًا. كنا - الخفير وأنا - قد أنهينا سهرتنا الحميمة فى الحوش الذى أنتجعه - وياللعجب - للكتابة والقراءة والتأمل، على تخوم الهضبة السفلى لجبل المقطم عند أشد مداخلها وعورة وخطراً". وهكذا نجد أن الحوش قد تحول إلى منتجع ولهذا تكررت جملة "الذى أنتجعه" أكثر من مرة. ويفسر لنا الراوى هذا الإحساس النفسى عن طريق المقابلة بين صورة وسط المدينة التى شخصت فى ناظره حيث مجتمع النميمة والصراعات الرخيصة وانهيار القيم والعلاقات الإنسانية،

وبين اكتشافه أن فى عشرة الموتى راحة نفسية وهدوءاً مطلقًا ساعداه على القراءة والكتابة بعمق وتركيز. ولكن على الرغم من الهدوء وراحة البال والتركيز رنَّ فى رأس الراوى ذات يوم صوت ساخر بحدة تشبهه وتتماهى مع شخصيته قائلاً : "أنت يامن جئت إلى حوش فى القرافة لكى تبدع فيه أعمالاً أدبية تطمح أن تكون ذات أبنية فنية يعتد بها، إذا كانت تجربتك أنت نفسك شاذة وغريبة فما الغرابة فى أن تريك تجربتك هذه مشاهد أغرب وتجارب أكثر شذوذًا ؟!" (ص٥٩). وهذا بالفعل ما سوف نشاهده فى هذا العمل الذى كثرت غرائبه بصورة تفوق كل الحدود. فهل المؤلف نفسه قد قصد إلى ذلك قصداً ؟ أم أن غرابة الموقع فى حد ذاتها كان لابد أن تقود إلى المشاهد الأغرب والتجارب الأكثر شذوذًا ؟ لكن هذه المشاهد الغريبة – وياللعجب على نحو ما يفعل الراوى – جزء من عناصر الواقع الذى نعيشه منذ عدة عقود. وأذكر أنى كتبت كثيرًا فى هذا الشأن، واستشهدت أحيانًا بأقوال لجابرييل جارثيا ماركيز، وواقعهم فى أمريكا اللاتينية يتشابه كثيرًا مع واقعنا. ومن هذه الأقوال : "إننا نحن كتَّاب أمريكا اللاتينية والكاريبى ينبغى أن نعترف ونسلم بأن الواقع أبلغ منا جميعًا. فقدرنا، وربما مجدنا كذلك هو أن نقلده بتواضع وبشكل أفضل فى إطار المتاح لنا". أى أن الواقع الملىء بكل صنوف الغرابة لا يحتاج من الكاتب إلا أن يكتب عنه بعمق وأن يعبر عنه تعبيرًا شعريًا على نحو ما يقول ماركيز أيضًا : "إن أفضل القصص هو ما يكون تعبيرًا شعريًا عن الواقع"، أى محكم البناء، ينتقل من الخاص إلى العام بسهولة ويسر، ويركز على الجوانب الإنسانية الخالدة، أى يعبر عن الإنسان بما هو إنسان فى كل زمان ومكان، حتى ولو كان المنطلق من قرية صغيرة واقعة فى منطقة نائية، أو حى من أحياء مدينة عملاقة كالقاهرة الكبرى أو حوش فى مقبرة أو غير ذلك.

* ويحكى لنا أدهم فتحى، المؤلف الذى يعمل فى الصحافة، أن الأسطى حسين قشطة كان هو البوابة التى دخل منها إلى منطقة القرافة، والتى كان يظنها شديدة الوعورة، ولكنه بواسطة هذا الأسطى اكتشف أنها شديدة الأنس والجدعنة. والأسطى حسين

قشطة صاحب ورشة إصلاح سيارات بالقرب من جامع قايتباى. وسوف يكون وجود شخص مثل أدهم فتحى فى هذه المنطقة ومعايشته لأهلها، وتداخله معهم مثيراً للبهجة والرضا والفخار. ويلاحظ أنه كان يحظى باحترام شديد من الجميع، ويخاطبونه فى جلساتهم وسهراتهم بالأستاذ، ويحكون له عما جرى لهم. وكان يشاركهم سهرة التعريشة فى بستان المعلم عيد أبو القاسم، وهى السهرة التى كان يخدِّم عليها أسعد الدُهُلّ وزوجته، كما كان مندمجاً معهم فى أشياء كثيرة، لأنه كان يعيش طوال الأسبوع بينهم ولا يتغذى فى بيته مع زوجته وأولاده إلا يوم الجمعة فقط. وأدهم فتحى كان من أعماقه سعيداً كل السعادة بسهرات التعريشة لأنه كان بطبيعته - كما حكى لنا- طماعاً فى الأفيون بالذات، ولهذا سوف تتضمن الرواية مشاهد كثيرة تشبه تلك التى قرأناها فى رواية "صالح هيصة".

طريق الأوتوستراد

سوف نجد القمر يتدخل كثيراً فى هذه الرواية من خلال الوصف، ذلك أن وصفه ينسجم تماماً مع الوضع أو مع ما يجرى من أحداث. ولهذا عندما يبدأ الراوى منذ أول صفحة يتحدث عن شق طريق الأوتوستراد وسط المقابر سوف يصف لنا القمر هكذا : "القمر كان مربد الوجه عكر الملامح، الطريق بينه وبين الأرض مسدود تماماً، من صبيحة ربنا إلى غياب الشمس تقوم الجرافات والكاسحات مع الحفَّارات بتفجير كل صلابة تعترضها فى الأرض إذ إنها تشق طريق أوتوستراد من مطار القاهرة إلى حلوان مخترقاً مقابر المجاورين والغفير والإمام الشافعى والأباجية والهضبة السفلى للمقطم". كان الخفير وهدان حزيناً لانتهاك حرمة الدار الآخرة، فى حين نجد أن الراوى أدهم فتحى يدافع بلا اقتناع عما تفعله الحكومة. وكان الخفير وهدان الذى يعمل فى الوقت نفسه لحَّاداً يزداد كل يوم سخطاً ويسب الكفرة ويبشر الجميع بعذاب يوم جهنمى آت لا محالة عن قريب. وقد توطدت الصلة بين المؤلف القادم للعيش فى

المقبرة وبين الخفير وهدان "نجحنا فى أن نكون أخوين متحابين". ويصف لنا المؤلف (وهو راوى القصة) فترة الأصيل فى الحوش على النحو التالى : "فى الشرفة الخلفية لغرفة المعيشة فى الطابق الثانى للحوش الذى أنتجعه جلست متأهبًا لاستقبال فترة الأصيل الخصيبة، حيث يمتطى قرص الشمس زورقه القرمزى ليبحر به فى الأفق الغربى" (ص١٣). وتكتمل الدائرة بالتعرف على المعلم عيد أبو القاسم ذلك الذى وصف بالتربى المهيب. ولم يكن الخفير وهدان إلا صبيًا من صبيانه. وقد ظهر المعلم عيد أبو القاسم كأنه عملاق فرعونى، قريب الشبه بالرئيس أنور السادات حين يرتدى الجلباب ويمسك بالعصا الأبنوس والمسبحة اليسر، وجهه كأنه منحوت من الحجر البازلت إلا أن الدم العفى يبث فى بشرته حيوية وحرارة. ولا شك أن المعلم عيد أبو القاسم أحد الشخصيات المهمة فى هذه الرواية، وسوف نتوقف معه كثيراً، لكننا نكتفى الآن بقصة امتلاكه لهذا المكان القريب من جامع قايتباى كما أسلفت، وإن كنا قبل ذلك نود أن نشير إلى أن كل محاولات المعلم عيد أبو قاسم لوقف شق الطريق فى المقابر باءت بالفشل، فقد تقدم بشكوى إلى نيابة الجمالية ضد العاملين فى الطريق اتهمهم فيها بأنهم لا يراعون حرمة الموتى، فالبلدوزر يغرس محاريثه فى التربة يغترف العظام النائمة فى حضن ربها ثم يبعثرها على جانبى الطريق بغير رحمة ولا إنسانية. وبالطبع لم يستجب أحد، وانتهى الأمر بشراء أثواب كاملة من قماش العبك والدبلان، عهدوا بها إلى ترزى بلدى فى حى قايتباى قام بتحويلها إلى شكائر وأكياس، جمعوا فيها العظام والجماجم ورصوها أمام شرفة الحوش إلى أن يستصدروا إذنًا من إدارة الجبانات بفتح أية فسقية واسعة تدفن فيها. وهكذا تنتصر الحكومة ويتم شق طريق الأوتوستراد منتهكين بذلك حرمة العظام والجماجم، وكان الخفير وهدان يتساءل : كيف يجرؤ هؤلاء الجبابرة الغلاظ القلوب على انتهاك حرمة الدار الآخرة ودهس الرفات بالمحاريث والجرافات والكاسحات ؟!

الواقع السحرى

كتب خيرى شلبى فى الواقعية السحرية عدداً من أعماله وهى "الشطار" و"بغلة العرش" التى حوَّل فيها الأسطورة إلى واقع و"السنيورة" التى حوَّل فيها الواقع إلى أسطورة، وربما يتاح لنا فى فرصة قادمة الكتابة عن هاتين الروايتين. وها نحن أمام رواية "نسف الأدمغة" التى تنسب أيضاً إلى الواقعية السحرية. ولعل أبرز عنصر واقعى سحرى فى هذه الرواية هو ما يتصل بالمكان. وقد ورد كلام كثير عنه على طول الرواية، لكن المؤلف كثَّف الحديث عنه فى فصل خاص هو الفصل رقم ٤ وعنوانه "بستان فى العاصفة" وتحت العنوان يطالعنا المنقوش على رخامة القبر ونصه مايلى : "البقاء لله. هذا مدفن المغفور له محمود شوكت ظاظا باشا عميد عائلة ظاظا. تأسس سنة ١٩٠٠ ميلادية". ويأتى الحكى فى هذا الفصل على لسان المعلم عيد أبو القاسم الذى بدأ مخاطبته لأدهم فتحى هكذا : "هذه الرخامة ياسعادة الأستاذ كان جدى الكبير أبو القاسم الأباصيرى يمسحها بطرف جلبابه كلما وقعت عينه عليها فى الروحة والجيئة.. الله يرحمه كان يعزها مثل عينيه فمابالك بالراقد تحتها ؟".

يحكى المعلم عيد قصة الباشا محمود شوكت ظاظا الذى كان مديراً لمديرية المنيا وكان من أثريائها. وقد عمل ضابطاً فى جيش محمد على باشا وكان زميلاً لعرابى ولما نفى عرابى وصحبه كان من المفترض أن ينفى معهم ولكن الخديوى عمل حساباً لعائلة ظاظا. وبدلاً من أن يحمد الله على نجاته أخذ الباشا يكتب شعراً يشتم فيه الذين نفوا صديقه عرابى، مما جعلهم ينفونه إلى العراق وسمحوا له بأن يأخذ معه عياله ومن يشاء من خدم وحرس. وصدر عفو عنه بعد سنتين فعاد إلى مصر، وكان قد تصوف وهجر السياسة وصارت قصائده مناجاة للذات الإلهية فبنى هذا الحوش ليكون منتجعه فيما تبقى له من عمر، ولهذا راعى أن يكون البناء قصراً بمعنى الكلمة. ولم يرزق الله الباشا من الخلفة إلا ولداً وبنتاً، الولد مات قبل زفافه عندما قرصته طريشة فى صحراء الفيوم قرصة لم يشف منها والبنت تزوجت من كبار المحامين فى المنيا، ولم يعد أحد

يأتى للسؤال عن حوش ظاظا باشا. آلت الملكية بالطبع إلى عيد أبو القاسم ابن عيد أبو القاسم التربى الذى كان مسئولاً عن هذا المكان. وهذه سنة الحياة، فحوش محمود شوكت ظاظا باشا أحد رجالات التاريخ يسمى الآن ومنذ وقت طويل مضى بحوش عيد. ويقول لنا الراوى فى صفحة ١١٣ : "وكم فى هذه المنطقة ومثيلاتها من خطط جهنمية كهذه آلت بمقتضاها ملكيات عائلات تاريخية قديمة إلى أفراد كانوا مجرد خفراء أو تربية أو فواعلية. ويبدو أن هذه إحدى سنن الحياة ونواميس الكون : أن يرث الفقراء الأغنياء فى نهاية الأمر، وأن يئوب ميراث الأقوياء النشطاء المرموقين إلى أشد الكائنات ضعفًا وتفاهة".

وما يهمنا فى كل هذا الحديث هو أن الجد التربى أبو القاسم عبد العزيز الأباصيرى، وكانت له خبرة واسعة فى فلاحة البساتين، أقام جنة حول الحوش، لا يوجد فى الدنيا فاكهة إلا ومنها أشجار فى هذا البستان. إنها أشجار نادرة الوجود فى العالم العربى كله، فاكهة ممتازة الأسعار لها طالبوها من معامل الأدوية، يعنى ثروة ربنا يزيد ويبارك، ولا شك أن مساحة البستان فى البداية كانت إلى حد ما ضيقة، ولكن المعلم عيد أبو القاسم أخذ يزحف شيئًا فشيئًا على الأرض الممتدة أمامه بلا صاحب. بالعرق والسهر يستصلح ويضم حتى صارت الجنينة بستانًا على عدة أفدنة ليس له صاحب إلا المعلم عيد أبو القاسم حتى فى سجلات الحكومة. الحوش حوش عيد والبستان بستان عيد. لم يعد اسم الباشا مذكوراً حتى فى سجلات القرافة بإدارة الجبانات. وقد كان المعلم عيد أبو القاسم بارعًا عندما استطاع أن يدفع مبلغًا كبيراً من المال رشوة طبعًا كى يضمن العفو التام عن البستان والحوش حتى لا يمر منهما طريق الأوتوستراد. وعندما كان يحكى للأستاذ عما فعله فى هذا الشأن أخذ يصب جام غضبه على الحكومة وعلى الحزب الوطنى والمحليات مما سوف نتوقف عنده فى موضعه من هذه الدراسة.

المكان الذى تدور فيه أحداث الرواية إذن حوش كان فى الأساس قصراً أو مايشبه القصر وحوله جنينة تضم أعداداً كبيرة من أشجار الفواكه النادرة ظلت

تتوسع حتى صارت بستانًا من عدة أفدنة. ولاشك أن المكان الحقيقى ليس كذلك ولا يمكن أن يكون كذلك، ومن ثم فإن المؤلف أحدث تحولاً سحريًا للمكان على النحو الذى فعله جابرييل جارثيا ماركيز فى روايته المشهورة "مائة عام من العزلة"، حيث اخترع لنفسه مكانًا أطلق عليه اسم ماكوندو **Macondo**. وقد قال ماركيز فى أحد حواراته "إن ماكوندو ليست مكانًا، وإنما هى حالة من حالات النفس، ويبدو لى أن اسمها هذا سوف يتغير فى المستقبل". ويعنى ماركيز بكونها ليست مكانًا أنها بالفعل ليست مكانا محدداً، وإنما هى حالة نفسية بوليسيمية (أى متعددة الأجزاء متماثلة) تسمى ماكوندو وتعرف فى التاريخ بأسماء متعددة. هكذا ذكر لنا الصديق الناقد الكولومبى داسو سالديفار فى بحث عنوانه "البحث عن ماكوندو" (ترجمتُ هذا البحث إلى اللغة العربية ونشر فى كتابى "دراسات نقدية فى الأدبين العربى والإسبانى"، دار الفكر العربى بالقاهرة، ١٩٨٧ ص٣١٧). يقول داسو سالديفار : "إن قرى ثيناجا، وجواكامايل، وإشبيلية، وأراكاتاكا، وفونداثيون، وهى قرى تابعة لقسم ماجدلينا وتقع فيما بين القمة الثلجية فى سانتا مارتا وثيناجا الكبيرة تشمل أيضًا ماكوندو، أى ماكوندو المجزأة والموجودة فى كل مكان، وريوهاتشا ومايكو التابعة لقسم جواخيرا، فضلاً عن نجع سوكرى، وهى القرية التى اتخذت نموذجًا فى قصص "الساعة السيئة" و"الكولونيل لا يجد من يكاتبه" و"موت معلن عنه". ولاشك أننا يمكن أن نجد بعض المعالم لماكوندو أيضًا فى مدن قرطاجنة الكولومبية، وبارانكيا، وسانتا مارتا، وفى كل قرية من كولومبيا وأمريكا اللاتينية. أليست قرى أورتيث فى فنزويلا، وتاراباكا فى بيرو، وبونوسى فى بوليفيا، وجوانا خواتو وثابوتيكس فى المكسيك نماذج أخرى من ماكوندو ؟ إن ماكوندو عبارة عن واقع مكبر هو واقع أمريكا اللاتينية، هذا الواقع الذى تتشكل منه تلك الحالة النفسية المتعددة الأجزاء المتماثلة التى تسمى ماكوندو، والتى تعرف فى التاريخ بأسماء متعددة.

وقد فعل خيرى شلبى نفس الشيء فيما يتعلق بالحوش والبستان والتعريشة الموجودة بالبستان ويقيم فيها أسعد الدهل وأسرته وتُعقد فيها السهرة الليلية. ولا أدرى

هل فعل خيرى شلبى ذلك عامداً أم أن تشابه التجربة بينه وبين جارثيا ماركيز جعل الوضع يأتى على هذا النحو من الوصول بالمكان إلى مستوى الحالة النفسية، وتحويله من مكان واقعى آنى إلى نموذج يعبر عن عدد كبير من الأماكن سواء داخل المقابر أم خارجها. وقد سألت عن الحوش الذى عاش فيه خيرى شلبى فترة من حياته فوجدت أنه كان حوشاً عادياً من هذه الأحواش التى نمر بها أحياناً فنجدها لا تزيد عن كونها مدافن تقيم بها أعداد من البشر لكنها شبه مهجورة. إذن من أين أتى خيرى شلبى بالحوش الذى يشبه القصر، والبستان الذى تبلغ مساحته عدة أفدنة، وأشجار الفواكه النادرة التى ليس لها مثيل فى العالم ؟ لا شك أن المقابر كانت تضم بالفعل أحواشاً للخاصة الخديوية والطبقة الأرستقراطية يمكن أن نرى بها أشياء من هذا القبيل. ومن بين ماجاء فى هذا الصدد ما ذكره أبو ياسر أثناء حديث بينه وبين المعلم عيد أبو القاسم عندما كان الأخير يبحث عن حل يتفادى به مرور طريق الأوتوستراد بالبستان، إذ قال له : "كنت أتخيل أنك لو استنجدت بالصحافة تنبه الحكومة إلى هذه الثروة المفيدة للبلد، ولكننى تذكرت أن الحكومة فرطت فى أكبر وأهم جنينة فى العالم العربى كله كانت تحيط بالحوش الخديوى ! إنها حكومة مالها من غال عليها ! الخسة والنذالة فيها طبع موروث ! يارجل بلا وطنية بلا زفت ! عليه العوض فى كل حاجة فى مصر!.. شوف حالك يامعلم عيد! الباب الذى يوصلك إلى سكة التفاهم موجود تحت أيدينا".

وعلى هذا فإن حوش خيرى شلبى صورة متحولة ونموذجية لكل أحواش المقابر قديماً وحديثاً، الخديوية وغير الخديوية. وهو فى الوقت نفسه حوش شاعرى بدليل أن القمر عنصر حاضر باستمرار يذكرنا بالحضور المكثف للقمر فى ديوان "أغانى الغجر" للشاعر الإسبانى المشهور فيديريكو جارثيا لوركا على نحو ما نقرأ فى القصيدة الأولى التى يقول مطلعها : "القمر يأتى إلى المصهر / بأردافه المصنوعة من الفل / الطفل ينظر إليه.. ينظر إليه / يديم الطفل النظر إليه / فى الهواء المتأثر / يحرك القمر ذراعيه / ويبدى فى شبق ترائبه / من القصدير الصلب / اهرب يا قمر، ياقمر، ياقمر /

فإن الغجر إن قدموا / سيصوغون من قلبك / قلائد وخواتم بيضاء". بل إن الشمس هى الأخرى لها حضورها الواضح فى القرافة وعلى شواهد القبور والأشجار وغير ذلك، كما نقرأ فى الوصف التالى : "شمس العصارى الذهبية تفوقت على الجواهرجية من أصدقاء الحاج حسين الوراق. طرحت شمس الأصيل عباءتها القرمزية فوق أشجار النبق والكريز والبرقوق. سال ضوؤها الذهبى البندقى على الأرض متخللاً الأفرع والأوراق والثمار. سال الضوء صار أشكالاً زخرفية وفصوصاً من الدر والياقوت منثورة على الأرض وفوق الزير وطلمبة المياه الجوفية والكلبين اللذين قام بينهما حوار صاخب فيه قفز وتنطيط ونفور يعقبه تصالح" (ص٧٠).

عناصر سحرية أخرى

تقوم الواقعية السحرية على ثلاثة ارتباطات هى الأسطورى، والعجائبى، والسيريالى. وقد رأينا فى السطور السابقة كيف حوَّل خيرى شلبى المكان إلى مكان أسطورى، فيه الجانب الواقعى العادى : الحوش والمقبرة والقرافة وما إلى ذلك، ولكن هذه الأماكن التى لا يمكن أبداً أن تكون منتجعًا تحولت إلى منتجع على المستوى النفسى وعلى المستوى الواقعى السحرى : فالحوش يشبه القصر، والشمس والقمر يضفيان على الأشياء جواً شعرياً، والبستان المحيط بالحوش يمتد لعدة أفدنة ويضم أعداداً كبيرة من الأشجار النادرة، وفى داخله تعريشة تجتمع فيها شلة الأنس بمن فيهم المؤلف الصحفى يسهرون وينسطلون وينسون الحياة ومايحدث فيها. ولعله من الأنسب هنا أن أنقل فقرة تعطينا فكرة عن جو القعدة ومايجرى فيها. والحق أن خيرى شلبى، بلغته الخاصة المتميزة التى لا يشترك معه فيها أحد، شديد البراعة فى وصف ما يحدث فى مثل هذه الجلسات. يقول الراوى : " مط الحاج حسين الوراق رقبته مشدودة نافرة العروق فى اتجاه أسعد الدهل جاعراً فيه بتطجين بلدى حميم : إدينا يا ابنى حجر خلينا نعرف نروح ونيجى مع الناس الغجر دول !.. لا مؤاخذة يا أستاذ !،

"عينى" !. هكذا رد عليه أسعد الدهل، سلمه مبسم الشيشة، ثبت الحجر فى البُخش، غرف النار بالمعلقة وصب مسحوقها فوق الحجر بعناية وحكمة حتى يمتزج الحاج حسين فى شفطه للأنفاس بهدوء واستيعاب. راح المعلم عيد يفرفط له فوق نار الحجر سماسم من الحشيش راحت تطشطش، تنثر عبقًا زكى الرائحة يفتح الشهية للحياة" (ص١١٨).

الجانب العجائبى هو الخاص بالجن والعفاريت والأشباح. ولا شك أن عالم القرافة لابد أن يفرز أشياء من هذا القبيل. فالخفير وهدان عندما انزوى فى جدار متهدم ليفك حصرة البول أطلق صرخة رعب زلزلت المؤلف أدهم فتحى فسأله : مالك يارجل ؟ شفت عفريتًا ؟! فرد عليه بأن العظم يدافع عن نفسه. يقصد أن الجماجم تتحدث ويسمع صوتها احتجاجًا على ما يجرى فى المقابر لشق الأوتوستراد (انظر ص٩، ١٠). وبعد أن هدأ الخفير أبدى ندمه الشديد للمؤلف خوفًا من أن يكون قد تبول فوق جمجمة شخص مثله لعله وزير أو كبير فى زمنه أو من عائلة نافذة، وإن كان هذا ليس مهمًا. المهم هو الفعل فى حد ذاته سواء كانت الجمجمة لشخصية كبيرة أو صغيرة. وأنهى الخفير كلامه بقوله : منهم لله من كانوا السبب ! يقصد هؤلاء الذين انتهكوا حرمة الموتى وهم يشقون الطريق. ولم يكد الخفير والمؤلف يشعران ببعض الهدوء حتى أحس أدهم فتحى أن كارثة تلتف حول قدمه اليسرى. تصور أنها الكوبرا الفرعونية السامة قد لدغته بالفعل وأنه بعد ثوان معدودة سوف يخرج من الحياة وقد يدفن فى مطرحه، ولكن اتضح أن جمجمة هى التى التفت على قدمه. راح الخفير وهدان يفك عن الجمجمة جدائل الشعر. فقد كانت الجمجمة لسيدة لا تزال تحتفظ بجدائل شعرها الذى لابد أنه كان واصلاً إلى أسفل ظهرها. وهذه الواقعة تشبه ما جاء فى رواية "عن الحب وشياطين أخرى" لجارثيا ماركيز عندما كُلِّف المؤلف فى ٢٦ أكتوبر عام ١٩٤٩ بمهمة صحفية هى متابعة أعمال الحفر فى قبور سراديب دير سانتا كلارا القديم. كان العمال يفتحون القبور بالمعاول والفئوس ويستخرجون العظام التى رمَّت وبليت حتى

عثروا على رفات الماركيزة الصغيرة التى كانت جدته تحكى له عنها فيما يشبه الأسطورة من أن جديلتها كانت تنثال وراءها كأنها ثوب زفاف وأنها ماتت مسعورة بسبب عضة كلب. وكانت هذه الماركيزة الصغيرة مبجلة لدى شعوب الكاريبى لكثرة معجزاتها. وبينما كان العمال يحفرون أحد القبور انبعثت منه جديلة حية ذات لون نحاسى كثيف. أخذ العمال يسحبونها، لكنهم كانوا كلما سحبوا منها جزءًا بدت أشد طولاً وغزارة، حتى امتدت على الأرض بطول اثنين وعشرين مترًا وأحد عشر سنتيمترًا (انظر كتابنا "فى الواقعية السحرية" ص ١٠١ ومابعدها).

وفى رواية "نسف الأدمغة" عندما كان ينقطع النور كان المؤلف الراوى يحس كأن هناك خفاشًا خرافيًا يطويه بين جناحيه فيجمده، ويحاول أن يتذكر مكان الشمعة أو الكبريت لكن جميع الخرائط كانت تنطمس فى ذهنه. ويخيل إليه أن الأشباح بدأت تحيط به من كل ناحية. وعندما استدعى أم محمود زوج الخفير وهدان دلته على مكان الشمعة ثم قالت له : ماتخاف من العفاريت، فالحوش باسم الله الرحمن الرحيم طاهر فيه قرآن فلا تسكنه العفاريت، أما زوجها الريس وهدان كما يسميه أحيانًا الراوى فعنده حكمة ينبغى الإيمان بها، وهى أنه لا عفريت إلا بنى آدم.. وهكذا كان أدهم فتحى يحاول فى البداية أن يكون جريئًا وأن يصرف عن ذهنه فكرة الأشباح والعفاريت مستأنسًا فى ذلك بجرأة الخفير وهدان وزوجته. ولكن إذا كان المؤلف قد هدأ بعد أن عاد النور وجلس يقرأ فى كتاب "الإشارات الإلهية" للتوحيدى ليكتشف من خلال استمتاعه به كيف يمكن الارتفاع بمستوى أسلوبه عند الكتابة بحيث تكون كل مفردة فيه – كما عند أبى حيان– مشحونة بقبس من شعور إنسانى غير معطوب ولا مكذوب، أقول إذا كان قد حدث هذا فإن العفاريت أبت إلا أن تنغص عليه هذه اللحظات السعيدة. وذلك أن الهواء ارتجّ فجأة، كأن جموده تشقق من هزة كونية عاتية، وهبت ريح عمودية ساقطة – كأنما بدقة هندسية– من مسقط هوائى غير مرئى لتنزل هابطة بعنف فوق الرديم الطازج فوق فتحة المقبرة التى كانت مفتوحة عصر اليوم فى استقبال

جثة جديدة. كانت ريحًا ذات مخالب كمحاريث البلدوزر تنغرس فى الرديم الناعم الطرى صانعة دوامة هوائية كالتى درجنا على تسميتها بفسية العفريت. وقد قدم الخفير وهدان سببًا سحريًا لدوامة الهواء التى أفزعتها، وهى أن هذه الدوامة هى عفريت البنت التى دفنت عصر اليوم لأنها ماتت منتحرة وعندها ستة عشر عاماً. ومثل هذه التفسيرات موجودة فى الواقعية السحرية عند ماركيز وغيره. ونضرب مثلاً لذلك بما حدث بالنسبة لريميديوس الجميلة فى رواية "مائة عام من العزلة"، فقد اختفت هذه الشخصية وكان أمام ماركيز تفسيران لهذا الاختفاء أحدهما واقعى والآخر سحرى، وهو فى العادة كان يفضل اللجوء إلى التفسير السحرى. وفى ذلك يقول فى أحد حواراته : "فى البداية عزمت على أن أجعلها تختفى وهى تقوم بالتطريز فى دهليز البيت مع ريبيكا وأمارانتا، ولكن هذه الوسيلة التى تشبه ما يحدث فى السينما لم تبد لى مقبولة. ففى هذه الحالة سوف تظل ريميديوس بالنسبة لى موجودة هناك. وعندئذ خطر لى أن أجعلها تصعد إلى السماء بالروح والجسد معًا. وكان هذا الخاطر يستند على حدث واقعى وهو أن إحدى السيدات كانت لها حفيدة هربت منها ساعة الفجر، ولكى تخفى هذا الهروب أطلقت شائعة تقول: إن حفيدتها ذهبت إلى السماء".

من العناصر السحرية كذلك، والتى استخدمها خيرى شلبى فى هذه الرواية التوهم. بمعنى أن يخيل إلى المؤلف، مثلاً أن شيكارة من شكائر العظام التى لموها مشت عابرة فى رشاقة من تحت بصره، فهب واقفًا يكاد ينتفض من الفزع، وأن يتوهم كذلك أن كيانًا عابرًا ظهر من بعيد متسللاً بين المقابر، وأن هذا الكيان لامرأة فاتنة تتأود فى مشيتها كالأميرة. ويمضى الراوى فى وصف هذه المرأة الجميلة (ص٢٦) إلى أن يسأل نفسه : "هل يعقل أن أميرة مثلها تمشى خلال المقابر فى منتصف الليل وحدها بكل هذه الجسارة كأنها تمشى على ضفاف نهر السين وهو أليق بمثلها ؟... أتكون جنية وعفريتة ؟ ربما عفريتة العروس التى أحرقت نفسها واندفنت فى هذه المقبرة المقعية أمامى مباشرة ؟ لكن هذه فيما يبدو امرأة ناضجة، بارزة الصدر

والأرداف، هيفاء كغصن البان، مديدة القامة" (ص٢٧). ولعل الراوى بذلك كان يمهد للمرأة الجميلة هند سليمان التى لن تظهر إلا فى الفصل رقم ١٠ وعنوانه "التلاقى" مع صفحة ٩٤. لكننا هنا، على أية حال، وُضعنا فى حالة من حالات التوهم وهى جزء من هذا العالم السحرى الجميل الذى استطاع الكاتب أن يبدعه فى هذه الرواية المتميزة.

★ شخصيات الرواية

لن نتوقف هنا عند المؤلف أدهم فتحى البطل الرئيسى فى هذه الرواية، لأن كل كلامنا فى النهاية يصب فى جرابه. فهو الراوى الأساسى، لكن كثيراً من الفصول تأتى على ألسنة الشخصيات الأخرى، حيث يروى كل منهم له هو شخصياً ما حدث له. فنحن إذن أمام عمل روائى متعدد الرواة، ونحن أمام شخصيات كل شخصية منها لها قصتها، وتتلاقى كل هذه القصص لتصنع هذا العمل الذى يشبه الملحمة.

ونبدأ بشخصية المعلم أبو القاسم، وقد تناولنا طرفًا من سيرته فيما سبق، عرفنا منه أنه تربى أبا عن جد، بل إنه كان صاحب موهبة عظيمة فى هذا الشأن، إذ كان يُعطى لذوى الموتى - الذين حتماً سيموتون إن عاجلاً أو آجلاً - شعوراً شبه يقينى بأنهم عند موتهم سيعبرون إلى عالم عائلى، فيه ناس تعرفهم جيداً، ولسوف يأتنسون بهم فتزول الغربة. وإذا كان المعلم عيد قد تفوق على هذا النحو فى عالم الموتى فإنه كان متفوقًا كذلك فى عالم الأحياء. فهو عندما كان يتردد على المسئولين فى محاولته لتفادى مرور طريق الأوتوستراد بالحوش والبستان كان يستعين بالمؤلف أدهم فتحى ليراجع له الطلب ويشير عليه بإضافة هذه العبارة أو تلك. وفى إحدى المرات توقفت سيارة المعلم عيد عند البوابة الشرقية للبستان وتم ركنها فى مكانها المعتاد، ونزل المعلم يقول للمؤلف فى دفء وأريحية : "انزل.. أنت الآن منا وعلينا، سأريك قعدتى الخصوصية السرية، فإن أعجبتك فهى حلال عليك تأتيها وقتما تشاء وتبقى فيها كيفما شئت ! هى على فكرة ستشدك وستأخذك من نفسك ومن الدنيا كلها" (ص٥٨). وكانت

هذه القعدة هى التعريشة التى يخدم فيها أسعد الدهل وزوجته، وقد أصبحت هى المكان الذى تسهر فيه شلة الأنس والفرفشة. بل إن المؤلف خشى من استسلامه التام لسحر المكان فتنقطع صلته بالحياة خارجه وينسى زوجته وأولاده. ويصف لنا الراوى فى الفصل رقم ١١ (تباريح العشق) المعلم عيد كما يلى : "فى المساء وقبل بداية السهرة فى تعريشة أسعد الدهل فى البستان بحوالى ثلاث ساعات فوجئنا بالمعلم أبو القاسم يدخل علينا التعريشة الخارجية. كان العطر يفوح من أعطافه، وجهه الدائرى مثل الفطيرة التى لسوعتها حرارة النار القوية فتفحمت حوافها وبقع من سطحها، لكن الوجه مع ذلك يبك منه دم الصحة والعافية، مبروم الرقبة طويلها، يرتدى جلباباً من الحرير السكروتة بلون سكرى.. إلخ" (ص١٠٤). لكن المؤلف كان ينتابه الخوف أحياناً من المعلم عيد كلما أغدق عليه أفيوناً بغير حساب، ومصدر الخوف أن يكون المعلم عيد مهرباً للمخدرات، مستتراً وراء مهنته كتربى ومتخذاً من هذا البستان الواسع المخيف مخازن سرية للبضاعة إلى أن يتم توزيعها على كبار تجار المخدرات فى حى الباطنية وهم جميعاً على صداقة متينة معه يحترمونه إلى حد التبجيل. لكن المعلم عيد، على أية حال، طمأنه فى هذه الناحية عندما ذكر له أن رزقه واسع فى الأفيون والحشيش وأن من يتخذون المقابر والأحواش مخازن لكبار التجار ويعرفون أنه يعرف ويطرمخ يريدون شراء سكوته أو مجاملته، ومن هنا فإنه كلما قابل أى واحد منهم غمزه بهبرة.

أما أسرة المعلم أبو القاسم فهى أسرة ذات شأن كبير، فابنه الدكتور هانى أستاذ الأدب الإيطالى بكلية الألسن، وإخوته جميعاً صبياناً وبنات تعلموا تعليماً عالياً، ومنهم من يعيش فى أمريكا بزوجة وجنسية أمريكيتين، ومنهن من تزوجت صحفياً إنجليزياً تعيش معه فى لندن، ومن يدرس الآن للدكتوراة فى باريس. والمعلم عيد شديد الثراء، له قصر فى مصر الجديدة فى طريق المطار، وهو أحد سبعة فى مصر اشتروا السيارة المرسيدس الشبح، وله عدة عمائر فى مدينة نصر، ورصيده فى البنك حوالى ثلاثين مليون ودائع، بخلاف الحساب الجارى والرصيد الخارجى. والمعلم عيد عضو فى

الطريقة الشاذلية ولهذا كان لا يترك مولداً من موالد أولياء الله الكبار فى نظره : البدوى والدسوقى والقنائى والمرسى والشاذلى والحسين والسيدة زينب. وهو عضو فى الطريقة المذكورة أبا عن جد. وكان يذبح الذبائح بمناسبة الموالد فتصيب منها جماعة التعريشة الكثير من الفتة مع الهُبر من اللحوم. وعندما تغيب المعلم عيد فترة ولم يحضر جلسة التعريشة اتضح أنه كان مسافراً للخارج لإحضار سيارته المرسيدس الشبح الموصى عليها، وقد نفح المؤلف هدايا ثمينة : ربطة عنق ماركة سولكا، ودبوس لها، مع زرارين للقميص والثلاثة مطعمة بنتف من الأحجار الكريمة، وخرطوشة سجاير دنهل مع ولاعة مذهبة من نفس الماركة، وزجاجة ويسكى دمبل. وقد قدم المعلم عيد نفس الهدايا تقريباً للأشخاص الآخرين.

لكننا نكتشف بعد ذلك أن هذا الثراء الفاحش للمعلم عيد أبو القاسم كان من تجارة المخدرات، فقد أغراه الشيطان بالضلال وجرَّب أن يكون وسخًا مثل الوسخين، ويبدو أنه استسلم للربح الحرام، إلى أن انكشف أمره فانقلبت حياته بالكامل. وفى فصل "انفجار البركان" (ص٢٨٨) يحكى لنا الراوى الأيام الأخيرة من حياة المعلم عيد وموته فى حادث إذ سقطت به العربة من فوق كوبرى منشية ناصر. ولد صايع كبس عليه بموتوسيكل من الشمال فحاول تفاديه فسقط هو. وقد تجمع فى جنازته عدد كبير من ألمع التربية المعلمين، وحضر العزاء وجهاء كثيرون من رجالات الدولة لا يتصور المرء أنهم يعرفون المعلم عيد أبو القاسم، بل أن يكونوا من أصحابه.

سعادة الباشا العربجى

لا أعتقد أن هناك كاتبًا استطاع أن يرصد التحولات الخطيرة التى حدثت فى مصر خلال عصر الانفتاح مثلما فعل خيرى شلبى. صحيح هناك كثيرون كتبوا عن هذا لكن ليس بهذه الكثافة التى وجدناها عند خيرى شلبى. ولعل أفضل طريق للوقوف على تميز خيرى شلبى فى هذا المجال هو أن نلم ببعض خصائص كتابته فى هذا الجانب.

وأول خاصية هى أنه لم يلجأ إلى الزعيق والصراخ ولم يحول المجتمع كله إلى فاسدين ولصوص أو فسقة كما حدث فى رواية مشهورة لكاتب مشهور. خيرى شلبى كان دائمًا -على العكس من ذلك- حريصًا كل الحرص على أن يفرق بين المماليك وبين الناس، بين اللصوص والنهابين والمزورين وبين الشعب الطيب المقهور الذى ما زال، على الرغم من كل الفساد المحيط به، ملتزمًا بقيمه الأصيلة مثل الشرف والكرامة والعفة والصبر. كما أن خيرى شلبى بوصفه كاتبًا موهوبًا وقارئًا نهمًا لديه وعى بالتطور الذى حدث فى الفن الروائى فى كل أنحاء العالم، ولهذا نراه يستخدم أحدث التقنيات التى تمنح العمل الفنى أبعادًا هائلة ومدهشة على نحو ما رأينا فى هذه الرواية مثلاً من توظيفه الناجح لعناصر مهمة من الواقعية السحرية. ولا شك أن هذا يضفى على كتابته جدة وطرافة ويضعها فى موقعها المتميز مما يكتب الآن على المستوى العالمى. أى أن خيرى شلبى حريص كل الحرص على ألا يقدم رواية تقليدية انقضى زمانها، وإنما يقدم رواية حديثة بكل المعايير والخصائص فى فن الرواية. إضافة إلى ذلك فإن خيرى شلبى يصنع أسطورته الخاصة مثلما يفعل كبار الكتاب فى العالم، وأبرز دليل على ذلك هو هذه الرواية التى معنا "نسف الأدمغة" التى حولت الحوش والمقبرة إلى مكان أسطورى على نحو مافصّلنا فيما سبق. فهذه رواية لا يمكن أن نتناولها أو نستقبلها على أنها أحداث جرت فى مقبرة، وإنما هى بناء أسطورى متكامل لعالم المقابر، وهو بناء مصغر (Micro) لبناء أكبر **Macroestructura** هو المجتمع المصرى برمته ومايجرى فيه من أحداث.

أما سعادة الباشا العربجى فهو أحد المداومين على سهرة التعريشة واسمه أو بالأحرى كنيته أبو ميمى، وهو من أسرة كانت تعمل فتوات وعربجية، فخاله طلحة كان فتوة الباطنية، وكان تجار المخدرات يوردون له المعلوم كل يوم. وقد صحب أبو ميمى المؤلف أدهم فتحى إلى ربوة ساحرة فى المقطم بها مدينة أسطورية كلها خمائل، وقد تناولا هناك طعام الغذاء، وعندما جاء النادل بدفتر الحساب وقع له أبو ميمى على شيك برقم الفيزا كارت وأعطاه بقشيشًا فقط حوالى خمسمائة جنيه، وقد انتقل الاثنان

بعد ذلك إلى منتجع البسملة والحمدلة، وهو جنة الله فى أرضه المحروسة به وحده. والبسملة أن تقول وأنت داخل هنا بسم الله الرحمن الرحيم، والحمدلة أن تقول وأنت خارج شبعان الحمد لله. وقد كان وجودهما فى هذا المكان فرصة لأن يحكى أبو ميمى للمؤلف قصته بعد أن أصبح رجل أعمال محترماً، يملك الكثير من فضل الله : شركة للنقل الثقيل لعموم القطر المصرى، وأخرى للعالم العربى، عنده أكثر من مائتى تيريلا بمقطورة ومثلها للنقل الخفيف من العربات الفورد والسيزوكى والهوندا والمرسيدس، وثلاثون باصاً بأحجام الكامل والنصف والمتوسط والصغير، وكل عيل من عياله عنده سيارته وفيلته ورصيده الخاص : أربعة رجال وست بنات، وعماله كلهم مؤهلات فوق العالية.. إلخ إلخ. وقد ذكر أبو ميمى أنهم صاروا عربجية على نظام حديث، فعندما جاء أنور السادات فتح الدنيا أمامهم : الكارو أصبحت سيزوكى والسيزوكى أصبحت هذه الهلمَّة الكبيرة. وأبو ميمى يسافر وحده إلى بلاد كثيرة لزوم الشغل. ولكن مثلما انقلبت حياة المعلم عيد أبو القاسم سوف تنقلب حياة أبو ميمى. وكانت البداية أن لهم قريباً زوجاً لبنت المعلم عيد يعمل فى مكتب المدعى العام الاشتراكى قال لهم خبراً.. هناك تقارير عن المعلم أبو القاسم وأبو ميمى والحاج حسين الوراق تقول إنهم من أثرياء الصدفة ولديهم أموال بالمليارات جاءت من طرق غير شرعية تستوجب محاكمتهم بقانون من أين لك هذا ؟. وقد انتهت قصة أبو ميمى بالقبض عليه فى قعدة بودرة بيشم هيروين فى مدينة نصر. وقد حبس لمدة خمسة أيام ثم جددت النيابة حبسه لمدة أربعين يوماً.

وهناك قصص أخرى تشبه قصة أبو ميمى، عن الحاج حسين الوراق، وصابر حموه الصبى الذى أصبح من كبار المعلمين. كان الحاج حسين من أغنى أغنياء مصر من تجارة الورق، وكان من مظهره يبدو عليه الصلاح والتقوى وقد حج سبع حجات، ولكن المظهر فى كثير من الأحيان يكون خادعاً. وقد أقام الراوى مقارنة مهمة بين بلاهة الحاج حسين الوراق وبلاهة أسعد الدهلّ اتضح منها أن أسعد الدهل كان لابد أن يظل

على حاله، لا يزيد ولا ينقص، يخدم فى التعريشة، تساعده زوجته أم جيجى التى كان لديها مهارة وبراعة فى استقبال الناس بمن فيهم المؤلف، وقد أنجب أسعد وزوجته ثلاث بنات كبرن وخرطهن خراط البنات. أما الحاج حسين الوراق فكان يستخدم بلاهته ببراعة لا مثيل لها، وكان يمتلك عقلاً تجارياً جباراً لا يعرف الرحمة ولا الإنسانية، قاطع كالسكين بشفرة ماضية يخطط لكل صغيرة وكبيرة، ولا مانع عنده من أن يضحك على عماله ويعطيهم تفاهات ومع ذلك يلهجون بذكره، المهم أن الحاج حسين وصابر حموه وشخص آخر ملتح هو الشيخ حامد عمران سوف يتم القبض عليهم فى الفصل الأخير من الرواية المعنون "الصاعقة". وبهذا تكون شلة التعريشة كلها قد انتهت ماعدا المؤلف أدهم فتحى وأسعد الدهل وأسرته. بل إن أدهم فتحى كان هو المستفيد الأكبر، فقد خرج بتجربة إنسانية فى غاية الثراء والقوة، وتعرَّف على عالم شديد الغرابة، وعاين الوقائع الحقيقية التى تجرى فى المقابر والتى لا يعرف الناس عنها شيئاً، واكتشف أن المعلمين التربية هم الآن من أغنى أغنياء المجتمع، وفضلاً عن ذلك رصد التناقضات التى تتحكم فى سير المجتمع الآن، فجماعة التعريشة – على سبيل المثال- يظلون طول الليل يتعاطون الحشيش والأفيون وعندما يؤذن لصلاة الفجر يؤدون الصلاة فى جماعة، وهناك من يطلق لحيته، أو ينتسب إلى جماعة صوفية لكن كل هذا لا يمنعه من جلب الأموال بطرق غير مشروعة. وقد كانت قعدة التعريشة فرصة كبيرة لأن يبدع الراوى المؤلف فى وصف هذه القعدة ومايجرى فيها. انظر على سبيل المثال الفصل رقم ٨، وعنوانه "بتاع أسعد الدهل"، ومشاهد أخرى كثيرة فى فصول أخرى يتألق فيها الراوى فى وصف هذه الجلسات وينقل إلى القارئ إحساسه العميق بهذه اللحظة، وكيف تنقله من جو الأرض إلى أجواء أخرى مليئة بالنشوة والصفاء والارتقاء.

ولا يمكن أن ننسى الأسطى حسين قشطة صاحب ورشة السيارات، والذى كان المؤلف يلجأ إليه كثيراً، وكان هو الآخر قد جهز قعدة خاصة ملحقة بالورشة إضافة إلى الكوخ البدائى الذى يستخدم بوفيهًا يخدم الزبائن والصنايعية بتقديم المشروبات

الساخنة كالشاى والقهوة مع الدخان والمعسل على الشيشة أو الجوزة. والأسطى حسين فى الأصل من أبناء القرافة، أبوه المعلم محمد قشطة كان من كبار التربية. وكثيراً ما نقل الأسطى حسين معلومات للمؤلف عن الناس الموجودين فى القرافة. وكل هذه القعدات سواء عند المعلم حسين قشطة أو غيره كانت جاذبة لمزاج أدهم فتحى لأنها كانت تمنحه فرصة طيبة للانغماس فى قاع الحياة المليء بالرواسب الإنسانية. ولذلك لم يكن يكف عن تدوين الملاحظات والأفكار والخواطر فى أجندة لعله يحتاج إليها فى مستقبل الأيام.

هند سليمان

هذه الشخصية لها مكانة خاصة فى الرواية سواء من ناحية الشكل أو من ناحية المضمون. فقد جعلت المؤلف يستخدم شكل الرواية البوليسية فى جزء كبير من هذا العمل، لأن ظهور هند سليمان ابتداء من صفحة ٩٤ كان أمراً غامضاً، تحوَّل شيئا فشيئا إلى لغز لم يتم الكشف عنه إلا فى آخر الرواية، وبالتحديد فى الفصل رقم ٢٥ وعنوانه "مأساة فى كراسة هند سليمان" (ص٣٠٠) وقد وصف الراوى هند سليمان أول ماشاهدها وكانت قادمة خلف الأسطى حسين قشطة بأنها غادة حسناء تنثر فى الجو رائحة فاضحة من أرقى أنواع العطر الأرستقراطى، لم يفلح فى التغطية على عطر الأنوثة الفواح.. امرأة ذات ظل يضاعف من حجمها مع أنها نحيفة البدن ولكن فى صحة جيدة، قوام سمهرى ممشوق يحدد المعالم تحديدات صارمة، كأن هناك من يسهر يواليه بالنحت المستمر حتى يجعل الصدر نافراً هكذا فى كبرياء شامخ، والخصر ضيقًا كرقبة الإبريق ينساب مفتوحًا قليلاً على ردفين مبرومين (ص٩٤). ونعرف بعد ذلك أن اسمها بالكامل هند سليمان ثروت وأن جدها الأكبر البعيد هو ظاظا باشا صاحب الحوش الذى يتنعم به الآن المعلم عيد أبو القاسم. وقد تيقن المؤلف من أنها شخصية على درجة من العلم والثقافة واضحة، بل إنها تتحدث بلهجة المثقفين فتساءل :

ماذا وراء هذه الشخصية العجيبة من أسرار ؟ وهل يمكن أن يجور الزمن على مثلها إلى حد إرغامها على سكن القرافة ؟.

كانت هند سليمان مثار اهتمام من جانب كل الموجودين بالقرافة، وكل واحد منهم كان يريد أن يكون قريبًا منها، بل ويحلم بأن يتزوجها. أما هى فكانت مثالاً للصلابة والعفة، لا أحد يستطيع أن يقترب منها، ولا أحد يجرؤ على أن يغازلها أو يفعل معها فعلاً ينطوى على بعض الحماقة، حتى إن المؤلف نفسه وهو الذى يحظى باحترام الجميع ما كان يجرؤ على أن يتحدث معها لو لم تطلب هى ذلك حتى صارت تتواعد معه فى حديقة جروبى شارع عدلى. وفى إحدى المرات أعطته الكراسة التى كتبتها وكشفت عن قصتها الحقيقية. لكنها -كما أسلفت- سوف تظل لغزًا لحين قراءة المؤلف لهذه الكراسة. ولهذا سوف تظل تضفى على الرواية أجواء من الغموض والإلغاز تعمل على تشويق القارئ . فالمرء منذ أن تعرف على هند سليمان فى (ص٩٤) وهو يحاول أن يجتهد فى القراءة حتى يكشف عن غموض هذه الشخصية. بل إن المعلم عيد أبو القاسم هتف ذات مرة بأدهم فتحى :

– إنما قل لى ياعكروت !.. مارأيك فى هذه النتاية التى حششت معكم منذ كام يوم عند الأسطى حسين قشطة ؟ هنيالك ياعم. بالمناسبة... أعجبتك طبعًا !

– من أى ناحية ؟!

– من كل النواحى !.. نتاية طبعًا ! تعيد للواحد شبابه ! آه لو.. لو.. أنا أصلى.. والله قلبى عليها يوجعنى ! امرأة محترمة وآخر حلاوة، منتهى الشياكة، عقل موزون وتقبل على نفسها أن تعيش فى القرافة بين الموتى ؟ (ص١١٠).

وفى معرض حديث آخر قال أبو ميمى : هذه المرأة ربنا خلقها نتاية ! نتاية وبس !.. الحلو حلو على بعضه من يومه !... إنها ترش الأرض بالأنوثة وهى ماشية دون أن تدرى ! (ص١٢٠).

وقد وصف لنا الراوى فى صفحة ١٢٦ ومابعدها الحوش الذى تقيم فيه هند سليمان، وهو وصف مفصل لا يغفل الكتب الموجودة عندها لإحسان عبد القدوس ويوسف السباعى ونجيب محفوظ وعبد الحليم عبد الله ويحيى حقى وتوفيق الحكيم وطه حسين وبعض مؤلفات الراوى حديثة النشر، كما نعرف من الرخامة العريضة المثبتة فى واجهة قبة المقبرة أن المدفن خاص بوالدة هند سليمان المغفور لها جمالات هانم ظاظا عقيلة اللواء سليمان بك ظاظا حكمدار البحيرة. وسوف نحس من هذا المشهد أن هند سليمان جاءت لتقيم فى هذا الحوش من أجل المرحومة والدتها، وكأنها أرادت أن تقيم معها. وهكذا سوف تظل شخصية هند سليمان لغزًا إلى أن يبدأ أول خيط فى الكشف عنها فى صفحة ٢٦٠، حيث نعرف أنها صحفية مشهورة وكانت رئيس قسم التحقيقات بوكالة أنباء الشرق الأوسط، واشتغلت فى وكالة وفا الفلسطينية سنوات طويلة، وغامرت بعمرها فى معسكرات ومخيمات صبرا وشاتيلا وعين الحلوة، وتدربت على السلاح وحملته. وقد تخرجت من كلية الاقتصاد والعلوم السياسية عام ١٩٦٤. وكان زوجها هو الآخر مناضلاً هو الدكتور مشهور الفقى... ولا أريد أن أستطرد فى قصة هذه المرأة التى نشرت عطرها الفواح فى كل أنحاء القرافة لأنى أرى أنه من المهم أن يقرأ القارئ قصتها كاملة فى الفصل رقم ٢٥ (من ص٣٠٠ إلى ٣٣٦)، وسوف نكتشف أن قصتها كانت مأساة كبيرة، وأن إقامتها فى القرافة كانت إقامة متقطعة. بهدف البحث عن ابنها الذى استخدمه اللصوص وتجار المخدرات فى تصنيع الهيروين، حيث كان متخرجًا من كلية العلوم. وكان عمه الذى يدعى التدين الشيخ حامد عمران واحداً من هؤلاء، ولم يتورع فى أن يدفع بابن أخيه إلى هذه المنطقة الموبوءة.

إذن فقصة هند سليمان تصلح وحدها أن تكون قصة قائمة بذاتها، وهى قصة مأساوية بكل المقاييس، وبهذا نكتشف أن هذه المرأة الجميلة كانت مجرد واجهة لمأساة طحنتها وقضت عليها، وكأن خيرى شلبى أراد أن يقول إن الشرفاء والمناضلين فى بلادنا الآن تطحنهم الظروف المحيطة بهم، وتجار المخدرات والمهربون واللصوص يمكن

أن يقعوا فى قبضة العدالة، كما حدث لمعظم شخصيات هذه الرواية، لكنهم قبل ذلك يكونون قد دمروا الكثير والكثير.

الفساد وآثاره المدمرة

إن جزءاً كبيراً من كتابات خيرى شلبى موجه لإلقاء الضوء على مايجرى من فساد، وتحول فى عادات المصريين الأصيلة وطبائعهم وأخلاقهم، ومن الواضح أنه مؤمن بأن السلطات الحاكمة كان لها دور كبير فى ذلك. ولهذا فإن ما كتبه فى رواية "الشطار"، على سبيل المثال، فى نهاية السبعينيات يدل على أنه يمتلك حساً مستقبلياً مرهفاً، يستطيع أن يتنبأ بالأشياء قبل وقوعها. وهذا ماكان يفعله نجيب محفوظ رحمه الله. كانت أية حادثة عارضة يمكن أن توحى إليه بأشياء كثيرة، ويتوقع أن المشكلة سوف تتفاقم وأن الحلول ربما تكون مستحيلة، واقرأ إن شئت "الحب فوق هضبة الهرم"، و"يوم قتل الزعيم" وغيرهما تجد أن نجيب محفوظ قد تنبأ فى فترة مبكرة بأن الشقة بالنسبة للأجيال الجديدة سوف تكون مشكلة المشاكل، وأعتقد أنه قد مر أكثر من خمسة وعشرين عاماً على كتابة العملين المذكورين لنجيب محفوظ، وما زالت مشاكل الشقق تزداد حدة، وقد أضيف إليها مشكلة أسوأ وأكثر خطورة وهى مشكلة البطالة، مما جعل الموضوع أكثر تعقيداً. خيرى شلبى أيضاً كتب رواية "الشطار" منذ أكثر من خمسة وعشرين عاماً، ومع ذلك لم تحل المشكلة التى خلقها اللصوص والمهربون وتجار المخدرات، بل ازدادت حدة، وها هو يرصد كل هذا فى هذه الرواية الجديدة "نسف الأدمغة" الصادرة فى أوائل هذا العام (٢٠٠٧). ومعنى هذا أننا شعوب سوف تظل تجتر مشاكلها، لأن هذه المشاكل ليس لها حلول. إنها تتفاقم، وتزداد تفاقماً.

ولا أريد فيما سيأتى من سطور أن أشير إلى قائل النص أو السياق الذى ورد فيه وإنما أكتفى بأن أنقل جزءاً من النص، والرواية متوفرة فى السوق ويمكن للقارئ الاطلاع عليها كاملة. نقرأ فى صفحة ٤٢ : "لا تنس ياسيادة الأستاذ أننا فى عصر

الفساد. لا عنوان يصلح له فى كتب التاريخ إلا "عصر ازدهار الفساد فى أرض مصر الطيبة المحروسة باللصوص الأفاقين". وفى صفحة ٤٥ نقرأ : "المدير التنفيذى للمشروع كله (أى مشروع شق طريق الأوتوستراد) والذى يعمل الجميع تحت إمرته، إنه والعياذ بالله كتلة جراثيم من جميع أمراض المجتمع المصرى ابن خطيئة الانفتاح الاقتصادى، وهو من السفلة الذين علمتهم الدولة بالمجان فأصبح خبيراً فى شغلته، ولكن بلا تربية ولا أخلاق ولا ضمير". ويواصل المتحدث السابق وهو المعلم عيد أبو القاسم : "نحن اليوم فى زمن العهر بكل المعانى : البغائى والسياسى والاقتصادى والفنى والأداء الوظيفى فى كل مكان!.. الشرفاء محاربون واقعون بين حجرى رحى : الثروة مع انعدام الضمير ! أو الفقر والعوز والاضطهاد إذا تشبثت بالضمير". وفى صفحة ٢١١ نقرأ : "هكذا الفساد فى المجتمع المصرى ياصديقى ! لا يترك لأحد من عباد الله شرفاً يتباهون به ولا أخلاقاً يتحلون بها ! إنه مجتمع الدهس فى الوحل ياحضرة ! مجتمع كسر النفس ومرمطة النفوس الأبية فى التراب، وقطع الرؤس المتطاولة أو العامرة بالعلم والإيمان ! مجتمع تكميم الأفواه وقتل روح المرجلة فى نفوس طلبة الجامعات !.. مجتمع فاكك ! كل بلطجى قوى يفعل مايريد، يخطف مايقدر عليه، يقتل من يعترضه، يرمى بلاءه على عباد الله ! ". ونختم هذه النصوص بما جاء فى صفحة ٣٢٤ : "نواب برلمانيون يسرقون مدخرات الناس من البنوك، سماسرة ووكلاء وقوادون ومجرمون يتبوأون الأماكن والمراكز الحساسة. ما كانت مصر هكذا قط فى يوم من الأيام. أين ذهبت مصر ؟ أين الشعب المصرى الجميل الخفيف الظل الشجاع الخجول الحيى الحنون المتحضر ؟ قتلوه ؟ يبدو". وفى نفس الصفحة نقرأ : "المواطن هنا لم يعد إنساناً، بل أصبح مجرد كائن كل هدفه فى الحياة أن يبقى حياً يستمتع بأى شىء تافه حتى وإن سرقه أو اغتصبه".

وفى ختام هذه الدراسة أحب أن أقول كلمة لا أريد أن تظل محبوسة فى صدرى هى : كيف يكون عندنا كاتب مثل خيرى شلبى ولا نعرف قيمته ؟! إنه كاتب أعطاه الله

موهبة الحكى، ورزقه حب القراءة، ومنحه فرصة الانغماس فى تجارب حية عميقة الأثر من الواضح أنه كان يسعى إليها سعياً لصقل موهبته وتعزيز قدراته. فكيف ظل هذا الكاتب الموهوب فى الظل خلال فترة طويلة من حياته الأدبية ؟ وكيف أنه إلى الآن لم يحصل على الموقع الذى يستحقه بموهبته وثقافته ونجاحاته الفنية ؟!. لا شك أن هذا أيضاً جزء من الفساد الذى نعيشه. فالأدعياء يسطون على المواقع المهمة، وهم فى كل الأزمان يتصدرون الساحة، ويتحكمون فى مسيرة الحياة الأدبية ومثلما فقد الناس الأمل فى كل شىء فقد فَقَد المثقفون الأمل فى إصلاح الأوضاع الثقافية. ويبدو أن حياتنا سوف تستمر هكذا، وسوف تتفاقم مشاكلنا فى كل اتجاه فى الوقت الذى يتقدم فيه العالم حولنا بسرعة الصاروخ. إنه قدر المنطقة العربية وقدر مصر أن تظل بؤراً ساخنة للصراعات والمشاكل الطاحنة.

رواية "الغجرية ويوسف المخزنجى" لإدوار الخراط

أعتقد أن إدوار الخراط، فى هذه الرواية الصادرة منذ شهور قلائل (أواخر عام ٢٠٠٤)، قد حشد كل مهارته القصصية وكل معلوماته المعرفية لتقديم عمل فريد فى نوعه، شديد التنوع فى تقنياته، معقد وصعب وعميق لكنه مشوق وسهل التلقى فى الوقت نفسه. إنه عمل لا يصدر إلا عن كاتب امتلك أدواته، بل سيطر عليها كل السيطرة فى اللغة والانتقالات الزمانية والمكانية، والتقنيات الفنية، والغوص فى أعماق التاريخ والحضارة والوجود سواء من خلال المعارف التاريخية أو المعرفة الصوفية، فضلاً عن التنوع المتلاحم بين الواقع وما فوق الواقع. كل هذا فى تلقائية سردية ورؤية منسجمة، وبساطة آسرة. ولهذا سألت إدوار الخراط أثناء لقاء معه : هل كنت تعرف أنك تكتب رواية فيها كل هذا التشابك ؟ فرد قائلاً : "كلا، أنا صحيح أعددت لها كثيراً لكنى عند الكتابة كنت أكتب بشكل تلقائى جداً".

يوسف المخزنجى والغجرية

تعمد إدوار الخراط أن يكون عنوان روايته "الغجرية ويوسف المخزنجي" وتعمدتُ أنا فى هذا الحديث أن أضع يوسف المخزنجى أولاً. فهل ينطوى هذا على اختلاف بين رؤية الكاتب ورؤية الناقد فيما يتعلق بهاتين الشخصيتين الأساسيتين فى الرواية ؟ لا أعتقد ذلك، لأن التداخل بين شخصية يوسف المخزنجى وقافلة الغجر تداخل حميم لا يمكن أن ينفصم، بل إنك قد تسأل نفسك كثيراً : من الأهم ؟ ومن الأولى بالتقديم فى هذا العمل الشائك ؟ أهو يوسف المخزنجى أم هم الغجر ؟ لكن الناقد، فى بعض

الأحيان يلجأ إلى نوع من التراتب يرى أنه يمكن أن يكون أكثر فائدة فى التحليل النقدى. فمن هو يوسف المخزنجى ؟ ما قصته ؟ وماحكاية ارتباطه بقافلة الغجر ؟ نعرف منذ بداية الرواية أن المخزنجى لقب أخذه يوسف من عمله فى مخزن بمنطقة الدخيلة بالإسكندرية يضم بالات الملابس الجديدة، المحزومة بسيور من الحديد الرقيق المتين، والكراتين الملفوفة بأقمشة المشمع زيتى الملمس، والجنازير الثقيلة القوية فى أكوام مرتفعة متراكبة، وأخشاب القوارب الضخمة الجديدة مقلوبة على وجهها، والأوناش وغيرها. وبالطبع يتعامل المخزنجى مع عدد كبير من العمال والموظفين مثل الريس نونو ويورغو الكونستابل وعم موسى الأفريكى وغيرهم. أسماء غريبة، والأكثر غرابة أسماء جماعة العتالين مثل جابر طبْأش، وكامل معزة، ويونس مهنى عبد المسيح، وحميدو شورتى، ومرسى أبو شنب، وإسحاق سعد، والواد صبحى الصعيدى، والشيخ المرشدى. أما رئيس المخزن فهو الحاج متولى الذى يركب سيارة الشركة الشيفروليه الزرقاء. لكن يوسف المخزنجى، على الرغم من وجوده فى هذا الجو، شخص مولع بالقراءة، فهو يسهر ليلاً لنقل ملخصات دروس يوسف كرم فى الفلسفة اليونانية من كراسة زميله رامى على لأنه طالب بقسم الفلسفة فى جامعة فاروق الأول. وهذه المعلومة التى جاءت فى بدايات الرواية (ص٢٢) جعلتنى أتصور أن الزمان الروائى يعود إلى ما قبل منتصف القرن العشرين، ولكننا نفاجأ بأن المخزنجى بعد ذلك يناقش موضوعات تجرى الآن مثل حرب العراق والرئيس بوش وعلى أية حال أترك هذه المسألة الآن لأنى سأناقشها بالتفصيل عند الحديث عن الزمان والمكان. نعود إلى يوسف المخزنجى الذى يعمل فى المخزن لكى يستطيع استكمال دراسته الجامعية فنجده – ربما لكثرة قراءاته وتعمقه فى الأشياء– من النوع الذى يطرح على نفسه الكثير من الأسئلة. وربما هذه الأسئلة نفسها هى التى قادته إلى معرفة الغجر والتواصل معهم. فكيف ظهر الغجر فى حياته ؟ ولا شك أن أهمية هذا السؤال تنبع من الأهمية التى أعطاها المؤلف لهذا الموضوع.

فمنذ البداية (ص ٨، ٩) يقدم المؤلف الخيوط التى سوف تربط مصير المخزنجى بمصير الغجر، وذلك فى فقرتين، الفقرة الأولى تقول : "من فتحة الونش لمح المخزنجى قافلة الغجر تدب ببطء من بعيد على رمل الدخيلة. لم يكن يعرف ساعتها أن قدره قد أوقع به فى شباك هذه القافلة، وأنه هو المقصود بها على غير علم منه أو منهم. أم أن القدر هذا هو محض اختيار ؟". وتقول الفقرة الثانية :"لم يكن المخزنجى يعرف - ولا نحن كنا نعرف من الأول - أن هذه الكلبة لا اسم لها، إلا أنها كلبة "صانوه" ولا أن "مورة" القطة، ولا هذه القافلة سوف ترسم له خطًا من خطوط مصيره، على نحو ما، ولا أنها سوف تطوف بساحة أحلامه حتى آخر العمر".

ومسألة تدخل المؤلف فى رسم مصائر شخصياته وإعلانه عن ذلك صراحة من المسائل المعروفة فى فن الرواية، فعله بعض المؤلفين من قبل، ومن أشهرهم فى ذلك الشاعر الكاتب الفيلسوف ميجيل دى أونامونو (من جيل ١٨٩٨ فى إسبانيا)، لكن إدوار الخراط هنا أضاف إلى هذه المسألة لمسة واقعية صرفة عندما قال على لسان المخزنجى : "سوف يقول عبده وازن (عن هذه الرواية) : ليست إلا تنويعًا آخر، لا جديد فيه، على "رامة والتنين". وسوف يقول صلاح فضل : مازال ينمِّى أسطورته الشخصية التى لا يعرف غيرها. وسوف يقول فيصل درّاج : صوت واحد ليس فيها تعددية، ليست رواية، قال باختين... (كرَّم الله وجهه) إلى آخره" (ص٩٦) ويرد على ذلك يوسف المخزنجى قائلاً : من قال إنها رواية ؟ وهو يعترف بأن حكايته تخلو من النظام والتسلسل، والإحكام، وحسن الصنعة، والتوضيب لكنه يسأل : هل أنا الذى سوف أسوق السرد على نسق مسبق متناسب مضبوط ؟ أنظم كوْن الروايات، بينما الكون كله، فى فوضاه وعشوائيته وجوره ولا إنسانيته هناك قائم لا يمكن إنكاره ولا الفرار منه، طوعًا على الأقل ؟. أى أن مافى هذه الرواية من عدم نظام، وعدم تسلسل هو جزء من فوضى الكون وفوضى الحياة، والذى يدل على أن هذا الكلام له ظاهر وباطن أن الرواية نفسها منظمة ومضبوطة. فظاهر الكلام إذن يدل على الفوضى وعدم النظام

لكن باطنه يقول بعكس ذلك تمامًا. والدليل على هذا أن المؤلف، ربما فى شخص المخزنجى، هو الذى يتحكم فى مصائر الشخصيات بقبضة من حديد، ولهذا دخلت الغجرية على المخزنجى وهو جالس إلى مائدته فى المخزن، وقالت له فى نفس هذا المشهد الذى نحن بصدده : "أنت الذى تصنعنا. أنت وحدك تسيرنا فى مسارات لا يد لنا فيها. أنت فقط ترسم مصائرنا. نحن صنيعة يديك. فماذا تنوى أن تفعل بنا ؟" قال المخزنجى : بل أنت يامانورة التى تصنعيننى. أنتم كلكم تصنعوننى. لولاكم ماكنت شيئًا مذكوراً، إذا كنت شيئًا مذكوراً على أى حال. (ص٩٧)

وهكذا يصنع المخزنجى الغجر ويصنعه الغجر فى حكاية تجمع بين الواقعى والسحرى والتاريخى والأسطورى ووحدة الوجود، حيث الكل فى واحد، والكل فى حالة تداخل وانفصال، وشد وجذب، وفوضى عارمة تندرج فى نسق واحد.

وإذا كانت قافلة الغجر قد بدأت تدب على رمل الدخيلة فإن المخزنجى سوف يبدأ فى التعرف عليها : فشيخ الغجر اسمه "أبو غالب" وهو صاحب الكلمة العليا، وهو الذى يوزع مكاسب اليوم - كل يوم- من نقود أو حبوب أو غيرها بالعدل والإنصاف بين أفراد القافلة. والقافلة تضم نساء من ذوات السطوة، مثل مانورة، عين الليل، مدورة الوجه، مدورة الجسم، الملكة الغجرية فاحشة الجمال، وريم قمر القلوب، رقيقة، رهيفة، بعينين فاحمتى السواد، ثاقبتين بالنعومة والحزن غير المبرر غير المفهوم ، ومحاسن المطيباتية التى فاتها الحسن ولم تفتها المناغشة الدائمة. ولواحظ نجمة الجماعة المتألقة، ومعهن، وعلى رأسهن، أم رضوان، العجوز الحكيمة، عارفة الأسرار، ومهيئة الأقدار. ولا تكتمل قافلة الغجر إلا بالقرد ميمون، وبالحمار، والماعز، والقطة، والكلب.

وظهور الغجر فى حياة المخزنجى جعله يطرح على نفسه كثيراً من الأسئلة كهذا السؤال : هل قافلة الغجر كلها حيوانات باهرة الحيوانية فى اكتفائها بذاتها ؟ أم فى هذه العيون الحيوانية الإنسانية معا نزوغ نحو سماوات داخلية لعلنى لا أعرفها ولا أقاربها أنا الذى أزعم لنفسى أننى مفكر وحالم وعلى نحو ما شاعر ؟ ويدير المخزنجى

على نفسه أسئلة أخرى عن نساء الغجر، وسحر الغجر، ومايقال عن امتلاكهم للقوى الخارقة، وأنهم أعوان وأنصار وإخوة لأهل ما تحت الأرض، خاصة أن عم موسى الأفريكي فى وردية حراسته الليلية رآهم يأتون من تحت الأرض يدبون على أربع ثم ينهضون على ساقين كأرجل المعز. لكن المخزنجي دارس الفلسفة عندما يتوه فى زحام هذه الأسئلة يقول لنفسه : "ياجدع اعقل. هل هذا ما يصدقه رجل عرف وأدرك – بل هو يبجل– قيمة العقل ؟" لكن أسئلة المخزنجي لن تنتهى، وعلاقته مع الغجر لن تتوقف. فعلى امتداد عمل روائى كامل سوف يغوص المخزنجي فى عالم الغجر، وينصهر معهم، ويمتزج واقع حياته بوقائع حياتهم واقعية كانت أو سحرية أو داخلة ضمن وحدة الوجود، أو متغلغلة فى عمق التاريخ.

والمخزنجي على الرغم من طرحه لأسئلة كثيرة على طول الرواية يعرف مسبقًا ألا إجابة عليها (انظر ص١٢١)، لكنه يواصل طرح الأسئلة حتى ما يتصل منها بالجانب الميتافيزيقى على نحو ما نجد فى هذا السؤال : "هل القناع هو الرغبة المتحجرة فى الوصول إلى الكمال ؟" (ص١٢٨). ولاشك أن الأسئلة جزء من النزوع المعرفى فى شخصية المخزنجي، فهو منذ أن رأى الغجر تكوَّن لديه حافز قوى يدفعه للبحث عن تاريخهم، وأصولهم، وتطورهم. فهل ظهور هؤلاء الغجر مؤقت، ينتهى برحيل أى جماعة تظهر منهم ؟ أم أنهم جماعة واحدة ترد هذه الأرض كأن فيها ما يستدعيهم ويجذبهم ويعدهم بوعود غير محددة ولكن لا نهاية لغوايتها ؟ (انظر ص١٥).

أنثى الغجر

أليس التأنيث هو أصل الوجود كما قال شيخى ابن عربى ؟ هكذا طرح المخزنجي على نفسه وعلينا هذا السؤال قبيل انتهاء الرواية، لكن من الواضح أنه سؤال تأسيسى شغلت الإجابة عليه المساحة الأكبر فى هذا العمل. لقد جاءت الغجرية فاحشة الجمال، فاحشة السطوة، منذ البداية، بنفسها إلى المخزنجي وهى تمسك بيدها ريم الجميلة،

النحيلة، ناعمة الجسد، وطلبت منه أن يساعدها فى تطبيب أصابع أم رضوان التى جرحت. ويصف لنا الراوى هذه الغجرية فاحشة الجمال المسماة مانورة فيقول : "يشع من وجهها كامل الاستدارة أسيل السمرة نور داخلى يأسر من يراه، ويقسره على أن يثبت عينيه بها. لا يملك أن يحوِّل عنها نظره.. إلخ" (ص٢٠). وقد أحب المخزنجى ريم الصغيرة وتشوق جنسياً إلى أختها فاحشة الجمال. أما الغجرية العجوز أم رضوان فقد قادته إلى حوش العفاريت. هكذا حدث، مع أنه فى البداية تردد بسبب تقديسه للعقل، لكنه قال فى نفسه : ما المانع ؟ هل أخسر شيئاً إذا جربت ؟ خرج المخزنجى من المخزن وخلفه المبروكة أم رضوان التى قالت له : "من ورا المخزن ياباشمهندس اطلع على المدق الثانى جنب الهجانة، على طول جنب مسقى الجمال، واحود شمالك بعد الكنيسة القديمة.. خلاص آدى احنا فى حوش العفاريت" (ص٣٣). وأثناء وجودهما فى الحوش حكت له المبروكة أن الذى عمل هذه الدحديرة هو الجنى غطرموش الذى ظل محبوساً بأمر طهورث ملك الفرس ألفى عام، ولما جاء الملك سليمان بن داود أفرج عن كل الجن المحبوسين بأمر الله. وقد جاء الجنى غطرموش على بساط الريح من جبل قاف، وأعجبه هذا المكان، فبسطه ودوَّره، وغار به ودحاه. ثم نصحت المبروكة المخزنجى بأن يأتى إلى هنا كلما ألم به مصاب أو ادلهمت أمامه الخطوب، أو نالت منه الحيرة واللدد، لأنه سوف يجد هنا نجدة وملاذاً.

ومما لا شك فيه أن الأنثى الغجرية سوف تطارد المخزنجى فى صحوه ومنامه، وفى غدوه ورواحه، ولذلك عندما ركب القطار إلى الصعيد فى رحلة يزور أثناءها قرية جدته لأمه سألته المرأة أم العيال الجالسة إلى جواره سؤالاً يشير إلى وحدته لم يعرف كيف يرد عليها وغاص فى تيار وعيه قائلاً لنفسه : "هل كان يستطيع أن يقول لها إن أشياء كثيرة قد اجتمعت عليه، تطارده، أن يقول لها إنه يهرب من مطاردة الحب والبغض معًا ؟ اتقاء للقمع، واتقاء أيضًا للانطلاق بلا حدود. ما أخطر مثل هذا الانطلاق، وما أشد رهبته ! أم يكتفى بأن يقول لها إنه رايح فى شغل فى الصعيد ؟"

(ص٨٣) لكن هذه المرأة الغجرية جاءت متنوعة الصور، مختلفة المشارب، متقلبة، متحولة، وهذا ما سوف نحاول استكشافه فى السطور التالية :

الواقع الصوفى ووحدة الوجود

من أهم العناصر الإبداعية فى هذه الرواية البعد الصوفى. فالمخزنجى يحفظ كلام شيخه ابن عربى وكلام مشايخ آخرين. وكان ابن عربى يرى أن أتم وأكمل شهود الرجل الحق إنما هو فى المرأة. فالرجل -كما قال- قد صدر عن النفحة الإلهية، والمرأة قد صدرت عنه فهو فاعل منفعل فى وقت معاً. ولذلك كان لدى المخزنجى هوس بالرقصة الأنثوية، فهى رقصة لا قرين لها إلا رقصة الأفلاك العلى فى سماوات الوجود وفى سماوات الروح التى لا حدود لها. وهذا المخزنجى الذى قرأ كثيراً فى كتب الفلسفة وفى كتب التصوف نقل كلاماً كثيراً عن الشيخ الأكبر محيى الدين بن عربى، ومن ذلك قوله (أى المخزنجى) : "عن ابن عربى أن الله عز وجل عندما خلق المرأة من الرجل لم يترك مكانها منه فارغًا، وإنما وضع فيه الشهوة إليها، فقد سبق فى علمه إيجاد التوالد والتناسل فى الدنيا، فكان النكاح أعظم الوصل بين الأصل وفرعه.. إلخ " (ص١٠٠).

وتضم الرواية فصلين، هما الرابع والخامس، ملأهما الكاتب بكل ما احتشد لديه من فنون، وسوف نكتفى هنا بما جاء فيهما عن التصوف ووحدة الوجود. فلقاء الأنثى بالرجل هو لقاء الحقيقة والخليقة معاً. ونسبة الذكر إلى الوجود هو نسبة الأنثى الواحدة، مانورة، بل نسبتهم جميعاً معاً : مانورة، ريم، رامة، مريم البتول، نعمة رامية السهم المريش، الرسم والرؤيا والمسار والسماء الصغرى. النسبية هى المطلق بلا نقصان، وما التجسد إلا صياغة السماوى المتسامى، تستكن القداسة فيه إلى سماديرالدنس وسوءات الجثمانية. والدثور سحاب الجسد صفو السماء. وكل حس عارم فيه نبرة عطب كامل، فأين أين النقاء التام ؟ ومتى تقترن الإرادة بنفاذ الأفعال ؟ وحتى عندما قيل إن ريم قد ماتت تساءل المخزنجى هل مات الوجود كله وانقضى إذ

ماتت ريم المحبة (بفتح الميم والحاء) وانقضت ؟ أليست المحبة مقام الله ؟ كيف تُقتل ؟ كيف تنقضى ؟ أصل الموجودات المحبة. قالها شيخنا ابن عربى، وقالها المخزنجي مرتاعًا ملهوفًا مؤمنًا، غير مصدق. وهكذا يشرد المخزنجى فى عالم الأفكار والمجردات، وهو الذى يعيش كل يوم حياة المخزن والعمال والموظفين.

ويتساءل المخزنجى فى بداية الفصل الخامس : كل شىء هو نفسه، هو ذاته، كل شىء متغير، مختلف، فى الوقت نفسه. أنا لا أنزل النهر مرتين ثم نجد ريم التى ماتت تعود بين ذراعيه مرة أخرى، رقيقة، هفهافة، هوائية الرقة، تكاد تتطاير حنانًا وامتثالاً، فلا يبقى منها شىء فى حضنه. لكنه مرة أخرى يطابق بينها وبين مانورة قائلاً : لا، هذه مانورة ساطعة الوحشية، ساطعة البهجة، ساطعة البهجة". وبين نظرة ريم المتوسلة تقريبًا، وعينى مانورة الآسرتين تلوح له كأنه فى غيبوبة من نشوة خاصة، قسمات لواحظ الراقصة الغجرية الأخرى. إنها إذن أنثى واحدة تتمثل فى ريم أو مانورة أو لواحظ، أو أية واحدة أخرى. لقد قال شكسبير قديمًا : "الوردة هى الوردة مهما كان اسمها". وبالتالى فإن كل النساء عند المخزنجى هن امرأة واحدة : ريم، مانورة، رامة، نعمة، مريم، وما لا نهاية له من أسماء. ماذا تهم الأسماء ؟ بل إن القطة مورة عندما كانت تتحسس ساقيه كان يعرف أن أجسادهن جميعًا هى التى تتمسح به. فالقطة وحدها - هكذا يقول لنا - كانت تعرف من هم الأولياء العشاق حقًا، معرفة تتجاوز كل تفلسفات الجوهر والظواهر، معرفة روَّضت المستحيل، آنسته وأنسنته والتحمت به حتى أصبحت معرفة مستحيلة هى نفسها، مستحيلة التصور، مستحيلة الجوهر، مستحيلة المظهر فى آن معًا.

وإذا كانت مانورة تمثيل حى لكل النساء فإن قسمات جسدها تتجاوز الجسدانية حتى التجاعيد فى الأماكن السرية من جسمها - جسمهن- لم تعد مجرد ثنايا اللحم الأنثوى، بل تومئ إلى كثبان صحراوية ساطعة النقاء فى طوايا رمالها التى مرت عليها رياح الشهوة وصوَّحتها شمس الأشواق (انظر ص٦٢).

ويقدم لنا المؤلف فى هذا الفصل الخامس نبذة من تاريخ الغجر. وتأتى هذه النبذة بعد أن قدم يوسف المخزنجى عدداً من التساؤلات حول بعض ما يشاع عن الغجر، منها السؤال التالى : هل هؤلاء الغلابة الذين يقدسون الحرية – أى لا يعرفون معنى للحياة إلا فى الحرية – أكلوا لحوم البشر، نبشوا القبور، طلعوا منها الرميم، وعملوا من الجثث أحجبة وأدوية، وتعاويذ بالسحر والرقى بصلاة النبى عليه أفضل الصلاة والسلام وبركات أهل البيت ؟ ولعل ما حدث لهم من اضطهاد وتعذيب على امتداد التاريخ ناتج عن هذه الإشاعات التى كانت تقل أو تكثر وفقًا لكل ظرف تاريخى. فهتلر – على سبيل المثال– رماهم فى معسكرات الإبادة الجماعية، ويقال إن أكثر من نصف مليون قد هلكوا فى هولوكست فعلى مسكوت عنه، وذلك بسبب فتوى صدرت من "معهد النقاء العرقى" فى برلين عام ١٩٣٧، قضت بإبادة الغجر حفاظًا على نقاء الجنس الآرى. وحسبما ذكر لنا الراوى فإن الغجر لم يبق منهم إلى الآن إلا سبعة ملايين شخص فى العالم كله.

وانطلاقًا من الرؤية الخاصة بوحدة الوجود، والتى أخذها يوسف المخزنجى عن ابن عربى نجده فى الفصل السابع من الرواية يسخر من قيم التعالى البشرى السخيف على الحيوانية، قائلاً : "أليست كل عملياتنا الحيوية حيوانية تمامًا، مهما غلفناها بالطقوس وترقيق الحواشى وترهيف الخشونة المباشرة، والمداراة، والمراوغة، أخذ النفس بالشهيق، وطرده بالزفير، ثم الأكل، المضغ، النهش.. إلخ " (ص١٠١). إلا أن يوسف المخزنجى يرى أن كل الموجودات متضمنة فيه، وهاهى كلماته بنصها : "فىَّ ثعبان وعصفور، سمكة ونورس، دودة وحدأة، ثور وبطة، فحل نخل وخسة خضراء بعض أوراقها قد اصفر وذوى، جنادل أسوان وبرك الملاحات الوخمة برائحتها الزاعقة التى لا تطاق" (ص١٢٥). ولا شك أن كل هذا التداخل فى رواية تتداخل فيها أشياء كثيرة جداً قد أدى إلى عمق فى الرؤى، وتشابك فى التقنيات ينطوى على خصوصية لم تسلم نفسها إلا لإدوار الخراط وقلمه المتدفق الذى مضى بنا فى كل اتجاه فى عمل

لا تزيد صفحاته على حوالى مائة وثلاثين صفحة، لكن هذه الصفحات القليلة توحى بأضعافها. وكما نقول فى النقد الحديث فإن المسكوت عنه أكبر بكثير من الملفوظ الذى يقتصر على عدد محدود من الصفحات.

البعد التاريخى

وهذا البعد التاريخى فى الرواية يأتى مرتبطًا بالبعد السابق عن "وحدة الوجود" ونمثل لذلك بما ورد فى الفصل السابع. فبعد الحوار الذى تحدثنا عنه من قبل والذى دار بين الغجرية مانورة ويوسف المخزنجى حول من يصنع من ؟ أى هل المخزنجى الراوى (نيابة عن المؤلف) هو الذى يصنع أبطال روايته أم أنهم هم الذين يصنعونه ؟ أقول بعد هذا الحوار قالت له مانورة : أنت لا تعرفنا، لا تعرف شيئًا حقيقيًا عنا. هل حقًا أقمنا مضاربنا على يسار مخزنك هذا الذى أقمت جدرانه من محض وهمك ومن هلاهيل ذكريات غائمة بائدة عن المخزن رقم ٦ فى كفر عشرى ؟. وهذا السؤال - كما هو واضح - يضفى جوًا من الشك على كل ما حكاه المخزنجى عن المخزن، وعن الغجر ومضاربهم ولقائه بهم، أى أن الرواية، فى حقيقتها هى ضرب من المراوحة بين الحقيقة والوهم، بين الواقع واللاواقع. وقد رد عليها المخزنجى بقوله : "أما آن للقلب المسهد أن يستريح ؟" ثم مضى فى تيار وعيه يتحدث عن لقائه بالغجر، وهذا اللقاء ربما يعود إلى عام ١٩٤٢. وهذا كما أسلفت ضرب من التداخلات الزمانية. فالمخزنجى كما نعيش معه على طول الرواية مازال شابًا يدرس بالجامعة ويعمل فى المخزن لإعالة نفسه، ومن المستحيل أن يكون قد التقى بالغجر عام ١٩٤٢، ثم إن هذا اللقاء قد حدث مكانيًا فى قرية الطرانة جنوبى الصعيد التى كانت تقيم فيها جدته، بل إن الغجر قد أقاموا أمام بيت جدته البعيدة جدًا أماليا - هيلانة، وجده سلوانس - ساويرس. ويمتد تيار الوعى ليصل بالمخزنجى إلى وادى النطرون وكيف كانت مانورة ترقص فى البدلة الشفافة الهفهافة على جسمها الأسمر المدور المكشوف المستور.. إلخ. ثم يتوجه المخزنجى

بالخطاب (أيضا فى تيار الوعى) إلى مانورة قائلاً : "نعم عرفتك مانورة عين الليل ريم قمر القلوب لواحظ الغازية الرقاصة أبدية الصبا أبدية الصبوات" (ص٩٩). وبهذا ينضم الواقع التاريخى إلى واقع آخر يقوم على وحدة الوجود. بل إنه يخاطبها أيضاً قائلاً : "أعرفك عندما كنت تحملين رضيعك فى الليالى القمرية ساطعة الضياء، تجولين فى الممرات الترابية الضيقة فى الدلتا والصعيد". أى أن الشخصيات كلها تتراسل، وكذلك الأماكن والأزمنة، وهذا فن أجاد إدوار الخراط استخدامه فى هذه الرواية المتميزة.

ولا يقتصر التراسل على ماذكرنا، بل يمتد نحو الفضاء الفرعونى عندما يخاطب المخزنجى مانورة (فى تيار الوعى أيضا) قائلاً : "أعرفك تحت اسم حتحور البقرة المقدسة خصيبة الضروع وجهك الإنسانى المدور تحت قرنين صغيرين على جبهتك تفترين عن ابتسامة مكنونة لا تكاد تُرى – ابتسامة الشبع من النشوة– تخرجين من صرح إدفو – كل ليلة – تنزلين إلينا، صوت خوارك الخفيض يبعث الأمان فى قلوبنا أن كل شىء تمام، هل أنت أيضاً تحرسين كنزاً خبيئاً لا نعرف موقعه من أرض مصر؟" (ص٩٩).

أى أن المخزنجى ومانورة وريم ولواحظ الغازية (من نساء الغجر) والمرأة المصرية فى الدلتا والصعيد، وحتحور البقرة المقدسة، والصبية البكر العذراء، وكل ما على الأرض من قرى وصحارى وجبال ماهى إلا مفردات لوحدة الوجود يحملها المخزنجى فى منافيه الداخلية المعتادة. وهذه المنافى الداخلية تمثل بعداً آخر من أبعاد الرواية، ذلك أن المخزنجى له ظاهر وباطن، فظاهره أنه شخص عادى جدا يختلف إلى المخزن يومياً ويعيش حياة الناس العاديين، أما باطنه فيمور بأفكار ومشاعر وتوهمات، وينطلق من مكان لمكان، ومن زمان لزمان، يتوه مع الغجرية فى حالة شبق حسى يندمج مع واقع متعال يبتعد عن الحسى بقدر ما يتغلغل فى عمق الأشياء لسبر أغوارها الباطنية. ويتصل بهذا العالم الباطنى ما يُعرف فى الرواية الحديثة بـ"تيار الوعى" أى الشخصية

عندما تتحدث إلى نفسها. وكثيراً ما يقابلنا فى هذه الرواية عبارات مثل "قال المخزنجى لنفسه" أو "سأل المخزنجى نفسه" أو "قال المخزنجى فى سره"... إلخ وسوف نأخذ مثالاً واحداً من هذا النوع؛ ففى مشهد داخل المخزن وجدنا يوسف المخزنجى يأوى إلى مائدته – مكتبه – كما يلوذ المطارد بحصنه الأمين. أزاح من على "المكتب" قليلاً دفاتر العهدة الكبيرة القديمة المجلدة بأغلفة داكنة صلبة فانزاحت كتب الفلسفة اليونانية، وكتاب عبد الرحمن بدوى عن نيتشه، وكتاب تروتسكى عن الدولية الثالثة، وبيانات السريالية من عمل أندريه بريتون. المهم وهو فى هذا الموقف دخلت عليه أم رمضان، باسمة العينين فارحة واثقة الخطى وقالت له، بعد السلام والتحية : "أنا جايبالك حاجة كدة مش قد المقام. النبى قبل الهدية"، ثم جلست على أرضية المخزن الخشبية. وبعد قليل من ذلك قال المخزنجى فى سره : "معلش، هؤلاء الناس على أى حال يعرفون كيف يعيشون روائح الوجود، عبق الجسم الكثيف أو الرقراق، نكهة الهدوم التى اكتسبتها من دخان لابسيها، دخان الكانون، شياط الحطب المحروق، فوح العشب الصحراوى جافاً أو طرياً، نفث الروث والزهوة الحيوانية على تنوعها وتراوح كثافتها، رائحة دورة النساء الشهرية المتميزة ورائحة منى الرجال العفية، روائح حميرهم وقرودهم وقططهم وكلابهم وعيالهم وشيوخهم" (انظر صفحتى ٢٨ و٢٩). وبهذا كان مجرد دخول امرأة من الغجر إلى المخزنجى وجلوسها تحت قدميه سبباً كافياً لأن يغوص فى أعماق نفسه متأملاً فى أوضاع هؤلاء الناس، وتصاريف حياتهم، والعادات التى اكتسبوها وعُرفوا بها. المخزنجى إذن يعيش واقعين : واقع برانى وآخر جوانى، وكل هذا يضاف إلى الواقعيات الكثيرة الموجودة فى هذه الرواية.

الواقع اليومى والواقع السحرى

لاشك أن يوسف المخزنجى مثل كل الناس يعيش حياة عادية جداً، يعمل فى المخزن، ويدرس الفلسفة فى الجامعة، ويقرأ الكتب الفلسفية وكتب التصوف، والثورة

البلشفية، والبيانات الشعرية وغيرها. وهو فى المخزن يتعامل مع العتالين الذين سبق أن ذكرنا بعض أسمائهم، ومع العمال والموظفين ورئيس المخزن الحاج متولى، بل إن هناك عقداً غير مكتوب كان يحكم علاقته بالريس نونو وعمال المخزن؛ هو أن يتغاضى عن المخالفات الحقيقية، من أى نوع، بما فيها السرقات الطيارى التى سوف يدرجها تحت بند التلفيات أثناء النقل والتخزين، بشرط أن تكون معقولة. والمخزنجى أيضا يعيش حياة الشارع فى الإسكندرية ولذلك يصف لنا بعض الأماكن فى كوم الدكة، وحول المخزن... إلخ. وقد اتهم المخزنجى ذات مرة فى حادث قتل وقالت له مانورة إن البوليس يبحث عنك، ولعله عندما أخذ القطار متوجهًا إلى الصعيد حيث قرية جدته لأمه كان يهرب من هذه المطاردة، وإن كان السبب الحقيقى والمباشر هو أن الحاج متولى رئيس المخزن قد أرسله فى هذه المهمة لحضور مزاد فى الصعيد.

ولكن كل هذه الأحداث الواقعية الصرفة تأتى فى أغلب الأحيان ممتزجة بواقعية من نوع آخر، سحرية أو تاريخية أو غير ذلك. ففى المشهد المذكور عن ذهاب المخزنجى إلى قرية جدته لأمه ينقلب الواقع العادى إلى واقع سحرى عندما يندفع المخزنجى إلى رأس الجسر الحجرى الداخل إلى قلب النيل، يقف على حافته وينادى جنية النيل أن تطلع له قائلاً: "ياجنية.. يا أجمل جنية.. تعالى لى، أنا فى انتظارك، أنا هنا ياجنية، ياأجمل جنية"، ولكن الجنية لا تطلع له ساعتها، ولا تستجيب لتحديه، لكنها تنتظره حتى تأتيه على هيئة رامة العذراء البغى القديسة، هى نفسها ريم قمر القلوب، مرهفة القد متطايرة القوام، ومانورة عين الليل فاحشة الجمال (انظر ص٨٧). وهكذا فى مشهد واحد قصير نجد الواقع العادى، والواقع السحرى، ووحدة الوجود. كل هذا يتداخل ليصنع فى النهاية نصاً شديد الخصوصية.

ويظهر الواقع السحرى فى الرواية فى مواطن كثيرة سواء من جانب التوهم، أو الشك، أو خلق أجواء خرافية، أو غير ذلك. فشخصية وضاح الحداد ذلك الرجل الذى قيل للمخزنجى إنه يطارده، هذا الشخص يصفه لنا المخزنجى طويلاً، ناحل العود،

يعتمر عمامته الصغيرة البيضاء.. إلخ. لكن المخزنجي يتساءل بعد ذلك : هل هو هناك ؟ أم أنه كيان صنعته أنا من ساسه لراسه من نسج وساوسي ؟. ذلك أن وساوس المخزنجي وتوهماته وظنونه يمكن أن تصنع عوالم لا أساس لها في الواقع. ومن ذلك أيضًا توهم موت ريم، وتوهم أنه متهم بقتلها. ويأتي المخزنجي فعلاً إلى قسم البوليس ويتعاطف معه الضابط "الملازم ثان" لأنه شك في أن طالبًا بقسم الفلسفة يعمل ليعول نفسه يمكن أن يكون قاتلاً. ولكن الأسئلة الروتينية تتوالى، والضابط يستكمل إجراءاته ويسدد خاناته. وتتلاحق الأحداث على المخزنجي، ويلتقي بمانورة حقيقة أو منامًا فيسألها : هل أنت مخاوية ؟ لك قرين تحت الأرض ؟ فترد عليه : بل أعظم. وعندئذ يجد نفسه يقف موقف الند أمام عوامل فوق إنسانية : الصحراء في شساعتها، والرياح الهوج في اقتحامها، والنسمات الرخّاء في حنانها، والشمس والقمر، والنجوم الاثنا عشر. وهنا تظهر شخصيات فرعونية وأسطورية مثل رع آتون، وأوزير ملك النور الأخير، وحابي، وبوسيدون إله الأمواج الزرقاء. ولم يكن بوسع المخزنجي أن يحاجج مانورة لا بالتحدي ولا بالمناقضة ولا بالامتثال، لأن كل شيء كان معلقًا دون حسم كالمعتاد، وكان اللارد هو الرد الوحيد الصحيح، هو الرد الوحيد فقط. فهل هناك شخصية بهذا الثراء الذي يمثله المخزنجي في كل شئونه، وكل تصرفاته، وكل أفكاره ؟

وإذا كان الغجر وألاعيبهم ومخترعاتهم الغريبة بالنسبة لأهل ماكوندو يمثلون الجزء الأكبر من الواقع السحري في الرواية المشهورة "مائة عام من العزلة" لجابرييل جارثيا ماركيز فإن الغجر في رواية إدوار الخراط يقومون بمهمات تتضمن الواقع السحري وماهو أبعد من الواقع السحري كما رأينا فيما سبق. ونضيف إلى كل هذا شأنًا آخر يتمثل في شخصية تقوم بدور العرّاف الغجري. فالمخزنجي وهو متوجه إلى الصعيد في عربة الدرجة الثانية المكيفة تجسم له رجل كأنه تكوّن أو تخلق من لا شيء. وقد وُصف الرجل بالطول والنحول واللحية البيضاء تتدلى على صدر يبدو أعجف عظيمًا. عيناه ثاقبتان غائرتان في محجريهما كأنه ينظر إلى ماوراء كل المنظور. وقد

تقدم إلى المخرنجي وقال له : "لن تجد أبداً ما تبحث عنه، لأنه لا يمكن أن يوجد، هو غير قابل لأن يوجد. أنت تهرب مما لا مهرب منه. أبداً لن تفلت منه. سوف يلحقك أينما كنت، حيثما كنت، فى أى وقت كنت" (ص٩٣). ويدور حوار بين المخرنجي وهذا الرجل نعرف منه أن اسمه سارى الغجرى العراف الصياد. وهنا نقطة مهمة ينبغى أن نشير إليها هى أن المخرنجي عندما سأله : من أنت ؟ هل تعرفنى ؟ أنا لا أعرفك. رد عليه : بل تعرفنى حق المعرفة لو نظرت جيداً فى داخلك. ولا يلبث أن يتلاشى من أمام المخرنجي ذلك الطيف، ذلك الغجرى الصياد العراف، الذى بدا كأنه أتى من دير قبطى عتيق. ويسأل المخرنجي نفسه : صياد الأرواح ؟ مثل مفيستوفيليس أو إزرائيل ؟ صياد المصائر ؟ هو مع ذلك صياد لا إفلات من شبكته. وهكذا تتداخل الأشياء كما هو الحال فى هذه الرواية. وتأتى بعد ذلك حمامة بيضاء تحوم فوق رأس المخرنجي. ويظهر له شخص آخر "قزم شائه مكلبظ عبيط منبعج البطن والذراعين والساقين، ممتلئ حتى الكظة من كل ناحية. وقد توجه نحو المخرنجي قائلاً بلسان عربى فصيح : "ألا تتوقف أوهامك أيها العم المخرنجي، وسبحات خيالك ؟ ألا تنزل يا أخى إلى الأرض، معنا، مثل كل الناس، يعنى على رأسك ريشة ؟ رؤاك نسيج عنكبوت، معاشقك نزوات عابرة لا تؤوب إلى مآل، تتطاير مزقاً، سحاب صيف أبيض ناعم الحواشى، مهلهل. ميتافيزيقاك خفيفة الوزن هفهافة القوام ليس فيها صلابة ماتزعمه لنفسك من نشدان فلسفى" (ص٩٥).

ونجد فى الرواية انتقالات كثيرة من مشهد يقوم على الذهن واللغة، مثلاً، إلى مشهد واقعى، أو من مشاهد واقعية إلى أخرى سحرية أو العكس، ومن مشهد فى الواقع إلى آخر فى اللاواقع. ففى الفصل الثانى نجد مشهداً طويلاً يقوم على اللغة والذهن، تنزلق فيه المياه – على سبيل المثال – صفحة ملساء منبسطة صافية على صدر الصخر الفسيح، وتلتقط مانورة الغجرية – ومعها المخرنجي – من على الرصيف المنسى المهجور شظايا مشعة الحواف عليها نقوش غائرة – مازالت قوية الوضوح –

لطيور وثعابين وخطوط مياه مترقرقة ورسوم رجال صغار الجسوم وقرص الشمس الساطع مكرراً عدة مرات وما لا يعرفه أحد من الخط السحرى العريق إلخ (ص٢٥). بعد ذلك مباشرة نجد المخزنجى يقف مع عم على الونشمان، بجانب نافذة الونش العريضة. على يمينه، إلى الجانب الآخر من مكتبه المرتجل المفتوح المحمّل بالمراجع والقواميس ودفاتر العهدة، يقوم الزير مدوَّر البطن يشر جداره الناعم بطبقة خفيفة من الماء.. إلخ (ص٢٦). وقد نكون فى واقع سحرى مثل دخول المخزنجى مع الغجرية أم رضوان فى حوش العفاريت، بعدها ننتقل فجأة إلى مظاهرة واقعية أول من تدافعوا للخروج إليها كانوا من شباب كلية الحقوق. أو نكون فى موقف واقعى صرف مثل سؤال الغجرية للمخزنجى : هل تحب رقص سهير زكى ؟ ويرد عليها بذكر أسماء أخرى مثل تحية كاريوكا وسامية جمال، لكننا بعد ذلك ننتقل إلى مشهد صوفى عن أن المحبة هى أصل الموجودات، وأن الموجودات لم تنتقل من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل إلا بفضل المحبة الإلهية. ومن العجيب أن المؤلف امتلك من المهارة الفنية ومن التقنيات القصصية ما يجعلك لا تحس بكل هذه الانتقالات، بل إنك لا تقع على أى خلل سياقى يصرفك عن متابعة أحداث هذه الرواية الشيقة، التى تجعلك تعيش على الأرض برهة، لتحلق بعد ذلك فى أجواء الفضاء، أو تغوص فى أعماق النفس.

وهذه الانتقالات فى المشاهد تردفها وتدعمها الانتقالات الزمانية والمكانية. فالمخزنجى يدرس الفلسفة فى جامعة فاروق الأول بالإسكندرية أى فى الأربعينات من القرن الماضى، لكننا نجده فى مظاهرة تجرى فى أوائل القرن الحالى ضد جورج بوش وشارون. وهذه المظاهرة لا يتركها المؤلف أو الراوى تمر سدى بل يقدم بعض التأملات حولها. ومن ذلك تدفق الناس من بعض الأحياء وجلوسهم مع الأولاد بعد أن انفضت المظاهرة أو كادت. وقد أخذ الجميع بأطراف أحاديث شتى عما يجرى فى فلسطين وفى العراق، عن الغلاء الكاوى، والأسعار النار والبطالة التى تنوء بشباب الخريجين وشباب العمال على السواء، عن المستقبل المسدود، والآمال المفقودة، والأحوال زى الزفت،

وحكومة العواجيز التى لا تنزاح عن كواهلنا (ص٤١). والمخزنجى -كما حللنا من قبل- ينتقل بين الماضى والحاضر ويغوص فى أعماق نفسه بخفة ورشاقة. بل إننا فى فقرة واحدة نجد أم رضوان، ومانورة وريم ولواحظ ووضاح الحداد، وقدَّار القرداتى وشيخهم أبا غالب، وحمارهم وقردهم وكلبتهم وقطتهم ينزلون صفًا واحدًا من سقالات خشبية ممدودة على مياه الميناء العكرة التى تطفو عليها نفايات الخضروات البالية، وأعواد خشبية قصيرة جافة، وبقع من الكدر والوضر غير محدد المعالم.. وكل هذا مشهد واقعى آنى لكننا نجد الزمان يعود بسرعة فائقة إلى الوراء لنشهد عساكر الرومان بخيلائهم وكبريائهم وخوذاتهم النحاسية اللامعة، فى أيديهم دروع جلدية صلبة، وهراوات قصيرة مدورة، وعلى حقويهم خناجر مقوسة فى غمدها الجلدى، حتى العبيد بوجوههم لامعة السواد يرفضُ منها نضح عرق شفاف، يعتلون الحمولات الثقيلة من المركب إلى الرصيف، ومن ورائهم بالكرباج الريس نونو (ص٤٧). فما الذى جمع بين الغجريات، والمركب، وعساكر الرومان، والعبيد، والريس نونو ؟ إنه ذلك التداخل العجيب بين الحاضر والماضى، والواقع واللاواقع.

وإذا كان الزمان يشهد انتقالات فجائية على النحو الذى رأيناه، فإن المكان هو الآخر تحدث له انتقالات مشابهة. فالمخزنجى – على سبيل المثال – فى كل مكان. عاش فى إسكندرية الأربعينات ويعيش الآن ومازال شابًا فتيًا يذهب إلى العمل ويواصل الدراسة ويلتقى بمعشوقته الأبدية مانورة وأترابها من الغجريات ريم ولواحظ وسواهن، أو حتى غيرهن من النساء. بل إن المخزنجى بساحة الأعمدة، فى المعبد بالصعيد، فوجئ – وكأنه لم يفاجأ – بمضارب الغجر تحت الصرح الشامخ المهيب.. إلخ (ص١٢٨) فالغجر هم الآخرون موجودون فى كل مكان حتى تحت أعمدة معابد الفراعنة. وعندما سأل المخزنجى مانورة : ماذا تفعلون هنا ؟ ماذا جاء بكم ؟ ماهذا الذى يحدث ؟ انبرى له وضاح الحداد الذى كان يطارده، وأراد أن ينتقم لمقتل ريم ولكن مانورة وقفت بين الرجلين، وقالت لوضاح : ارجع. هذا الرجل لى، ليس لك. وأنت

ياباشمهندس (وكانت تخاطب المخزنجى بهذا اللقب) ارجع أنت أيضًا. فالخطر مازال حولنا فى كل مكان. حولنا نحن كلنا، أنت وأنت وأنا وكلنا فى مهب النار. وبهذا تبدو مانورة فى ختام الرواية تقريبًا متحدثة بلسان الجميع، محذرة من الخطر الذى يحدق بالكل. وهكذا تظهر مانورة وحدها، متقدة مضيئة كالشمس، فوق البحيرة المقدسة.

الوصف واللغة

لا نستطيع أن نطوى الحديث عن هذه الرواية الفذة قبل أن نشير إلى عنصرين يلعبان دورًا مهما فى الرواية الحديثة وهما الوصف واللغة. ولا شك أن الوصف فى رواية "الغجرية ويوسف المخزنجى" يأخذ مساحة واسعة وجوانب متعددة بدءًا من وصف المخزن، والنخلة الوحيدة أمام باب المخزن، والمنطقة التابعة له، وانتقالاً لوصف الشخصيات وبالأخص مانورة ونساء الغجر والرقصة الأنثوية، والقطار والرحلة وشوارع الإسكندرية، ومنطقة الميناء والأرصفة الصخرية وغير ذلك. وأحيانًا يكون وصف الشخصية الأنثوية حسيًا لا يكاد يترك أية مساحة من جسدها، لكن الراوى - الذى هو فى غالب الأحيان المخزنجى نفسه - يربط هذا الوصف الحسى بمعادله الماورائى. وذلك على نحو ما نجد فى مشهد بالفصل السادس، والمخزنجى فى عربة الدرجة الثانية بالقطار، يحدث حضور ساطع مفاجئ للغجرية فاحشة الجمال مانورة فينطلق فى وصفها فى أكثر من صفحة. ومما جاء فى ذلك : "ضاربة الرمل، هامسة إلى الودع، مخرومة الأنف بحلقة دقيقة - ما أجمل أناقتها - من ذهب مشرشر، لمياء الشفتين، شهوانيتين ونقيتين من كل لوثة ومن كل شوب.. أما الإكليل الأحمر الذى يدور بحقويها المتموجين فى رقصتها الهفهافة فهو الجسدانية اليانعة والنزوع نحو الألوهية معًا" (ص٨٩).

بل إن الراوى يقدم لنا وصفًا لعمل الونش على النحو التالى : "الونش يزوم ويزمجر، وتهتز قاعدته. الجنازير الحديدية المفتولة ترتفع ويشتد قوامها، وتتوتر

مستقيمة ثم تهبط بحساب دقيق" (ص١٧). ولا تكاد تمر صفحة فى هذه الرواية إلا ونجد فيها وصفًا لشىء أو لمكان أو لشخصية أو حتى لموقف أو حالة. وكل هذا يدخل فى سياق فنى متلاحم ومنسجم.

أما عن اللغة فإنها فى حالة الوصف تبلغ حد الشعرية، والسرد يستخدم الفصحى، وهى فصحى قوية تصويرية فيها تحليق وصور تخييلية تضيف إلى الحدث العادى أبعاداً مجازية واستعارية. نقرأ -على سبيل المثال- فى صفحة ٢٤ : "صفارة الباخرة التى تدخل المينا الغربية حيزومها يشق جسد الموج الأزرق الداكن الذى كان بلون الحلم. الأشرعة المبسوطة على آخرها على صواريها السامقة تطوى، تلتف الحبال سميكة الضفائر حولها. المجاديف ترتفع من على الزبد الأبيض المتطاير. تمتد السقالات الخشبية المصنوعة من أرز لبنان بين رصيف الميناء الحجرى وجسم السفينة التى غادرت روما منذ أسابيع وجاءت من صيدا وصور". وعلى الرغم من هذه اللغة الفصيحة القوية فإن الكاتب فى بعض الأحيان يستخدم العامية، وخاصة فى الحوار. بل إن المعنى لا تؤديه أحيانًا إلا مفردة عامية على النحو التالى : "عم موسى الأفريكى، عمامته الكبيرة الملفوفة فى عدة طيات متراكبة، بيضاء زى الفل تكاد تهتز على رأسه من انفعال" (ص٢٦).

ولعل من المفارقات العجيبة التى تمثلها شخصية المخزنجى أنه، على الرغم من كل ماعرفناه عنه قارئًا ومتفلسفًا ومتأملاً فى أحوال الغجر وأحوال الكون، ومنسحبًا فى منافيه الداخلية المعتادة، ومتعاملاً مع العتالين والعمال والموظفين فى المخزن، وهذا كله يتم فى إطار من الحشمة والوقار حتى وهو فى حالات لقائه الجنسى الواقعية أو المتوهَّمة مع غجرية مثل مانورة، أقول على الرغم من هذا فإن فى شخصيته جانبا أكثر دخولا فى السوقية والابتذال. ولعل هذا هو الذى دفعه إلى التعرف على أولاد الأحمدات فى الإسكندرية، واستخدم لغتهم التى تقوم على الشتائم بالأب والأم والمثالب الجنسية.

يوسف المخزنجى إذن شخصية فى غاية الغرابة، ولعله أكثر غرابة من الغجر الذين اقترب من عالمهم، وتعايش معهم ودار فى أفلاكهم.

"الغيمة الرصاصية " وبناء واقع نصى أسطورى

شهدت الساحة الثقافية العربية خلال الشهور الأخيرة ظهور روايتين تجمع بينهما قواسم مشتركة كثيرة فى البناء، والرؤى، والمفاهيم، والتشكيل الجمالى هما رواية " سفر البنيان " لجمال الغيطانى الصادرة عن دار الهلال بالقاهرة فى سبتمبر ١٩٩٧، ورواية " الغيمة الرصاصية " لعلى الدمينى الصادرة أوائل هذا العام (١٩٩٨م) عن دار الكنوز الأدبية ببيروت. ولما كان موضوع هذه الدراسة غير مختص بالمقارنة بين الروايتين فإنى سوف أكتفى بالإشارة إلى بعض هذه القواسم مع الاستعانة ببعض الأمثلة - إن أمكن ذلك - للتوضيح فقط. ولعل من أهم هذه القواسم الجانب الفلسفى وبناء الفصول : فرواية الغيطانى مقسمة إلى فصول لا تسمى كذلك بل تأخذ العناوين التالية : مصطلح - حكاية - حكاية، أو مصطلح - حكاية، على التعاقب بحيث يبدأ بالمصطلح ثم تعقبه حكايتان أو حكاية واحدة. والجزء الخاص بالمصطلح هو نوع من التأمل الفلسفى العميق حول مفردة من المفردات، على نحو ما نقرأ، مثلا، فى مصطلح " فناء " : " كل فناء خلاء، حتى إن حده سور أو أحاطت به عمارة أو أحدق به بنيان. لا يقوم خلاء بدون امتلاء صب أصم، الأمر هنا قديم، فالشىء لا يبرز إلى الوجود إلا بضده " (ص٦١). وتبدو كل مجموعة فى رواية الغيطانى، من المصطلح والحكايتين أو الحكاية، كأنها قائمة بذاتها، لكنها تصب دائما فى نسق بنائى واحد ينتظم المصطلحات والحكايات جميعها. وفى رواية الدمينى نجد كذلك مجموعة من الفصول تأخذ مسميات أخرى، ويبدو بعضها كأنه مستقل بنفسه ولكن على صورة أخف مما عند الغيطانى، لكنها جميعا داخلة فى نسق واحد، كما سوف نرى بالتفصيل فيما بعد. والبعد الفكرى الفلسفى يمثل أيضا خلفية مهمة فى رواية الغيمة الرصاصية ولهذا

لم يكن غريبا فى الفصل الخاص بتدوينات الزوجة أن نجد كراسة الرواية فى مكتبة سهل الجبلى قد نقلت من رفوف الرواية ووضعت إلى جوار كتب الفكر والفلسفة (ص٩٨). وهناك قواسم أخرى مثل المراوحة بين عوالم مختلفة تدخل جميعها تحت عنوان ما سوف أسميه " الواقع النصِّى " والإيغال فى الزمن، الفرعونى فى حالة الغيطانى، والعربى فى حالة الدمينى.. إلخ. لكن هذه القواسم المشتركة بين الروايتين لا تعنى أنهما متشابهتان كل التشابه، ويكفى أن عالم كل منهما مختلف عن الآخر تماما : فالغيطانى يمضى فى البحث عن الأسرار الوجودية والصوفية العميقة التى تحكم الوجود الإنسانى، على حين يغوص الدمينى فى أعماق الزمن العربى فى محاولة للكشف عن أسراره وقضاياه والعناصر الفاعلة فى نموه وتطوره أو تعثره وانتكاسته.

الرواية والنقد

لا شك أن رواية " الغيمة الرصاصية " سوف تحظى باهتمام كبير من جانب النقاد لأسباب كثيرة من بينها الاهتمام الحالى بالإنتاج الروائى فى المملكة بعد أن تحول عدد كبير من الشعراء والكتاب إلى الرواية، بعضهم أخرج باكورة أعماله وبعضهم ما زال يكتب، إضافة إلى الروائيين الذين لم يتعاملوا منذ البداية إلا مع هذا الفن وحده. ومن أهم ما جاءت به رواية الدمينى أنها أحرقت مراحل كثيرة لتقف على عتبة المنتج الروائى الحالى فى العالم العربى وربما فى العالم أيضا، ولهذا سوف يظل تصنيفها الفنى مشكلة بمعنى أن هذا التصنيف سوف يخلق آراء مختلفة ورؤى نقدية متباينة. وهذه هى سمة النصوص المفتوحة الجيدة على أية حال. وسوف أقف، فى السطور التالية على مجموعة من هذه الآراء، من خلال الكلمة التى نشرها ملحق " الأربعاء " (جريدة المدينة، يوم الأربعاء ٢ صفر ١٤١٩ هـ) تحت عنوان : " فى ختام منتدى الرواية المحلية بنادى جدة " رصاصية " الدمينى تفتن النقاد ! " فقد رأى الدكتور حسن النعمى أن الشكل فى هذا العمل الروائى هو المسيطر وكذلك اللغة

الجميلة، وأن النص قد بنى على مستويين : مستوى فانتازى ومستوى واقعى، وهذا المستوى الأخير، أى الواقعى، هو الذى أنقذ الفانتازيا من غرائبيتها السائدة. ويخلص الدكتور النعمى إلى أن هذا العمل يظل متميزا للجهد الجبار فى بنائه، وهو قائم على تعدد الأصوات. أما الدكتور أبو بكر با قادر فقد رأى أن الرواية متميزة، وفيها صنعة واضحة، والمؤلف لديه وعى بهذه الصنعة. والنص السردى هو الذى يولد الشخصية ومن هنا يأتى الربط بين الشخصية الواقعية وبين الأبعاد الفانتازية. أما الأوضاع السياسية فهى دائما فى الخلفية. ورأى الأستاذ على الشدوى أن هذه الرواية لا يكتبها فنان بل يكتبها ناقد أو مثقف يحاول أن يطبق ما يعرفه وأن يخرجه فى رواية. وقد شبه الشدوى رواية الدمينى برواية " اسم الوردة " للإيطالى إمبرتو إيكو وقال إن الرواية تتحرك بين مستويين : مستوى من الذاكرة أبرزه الكاتب بالحروف السوداء البارزة، ومستوى آخر بالحروف العادية، وهذا هو السرد. ورأى الشدوى أن كل شىء فى الرواية غائب : عزة غائبة، المخطوطة غائبة، أشياء كثيرة غائبة، وأن الدمينى بحاجة إلى رواية أخرى ليخرج المخطوطة. وأخيراً تساءل : هل الدمينى أراد أن يشير وعلينا أن نفهم ؟ لا أعلم. الدكتور معجب الزهرانى رأى أننا أمام سلسلة دلالية متتالية، وأن الشىء المحمود فى الرواية الذى يجده خطوة جديدة هو حرص الراوى على أن تكون هناك حرية لشخصياته، واهتمامه بتعدد الأصوات فى العمل. أما الأستاذ فهد الشريف فقد ذكر أن من يقرأ الرواية يشعر أن الدمينى يسعى إلى تحدى كتابة مشروع رواية، وقد شرع فى ذلك حاملا ثقافة تمثله. والدمينى يكتب ولديه وعى أنه يكتب رواية وإن كانت دون حدث. وقد رأى الشريف أن رواية الدمينى تفوق روايات تركى الحمد وغازى القصيبى فى اللغة والثقافة. وأخيرا فيما يتعلق بالمنتدى المذكور نأتى إلى رأى الدكتور سعيد السريحى فنجده قد قال : " إذا أردنا أن نقول ما موقع روايتنا الآن فى الخارطة العربية كان من المتوقع لكى نجيب على هذا السؤال أن نقرأ رواية من مصر لإدوار الخراط، ورواية من المغرب لمحمد شكرى، ورواية من سوريا لحنا مينه، وهكذا حتى لا نتحدث عن الواقع الروائى بأطر غير علمية، لذا فإن السؤالين أعجز عن الإجابة عنهما لأنهما مطروحان من قبل أن ندخل هذه التجربة قبل عام كامل ".

ممـن كتـبوا عـن هـذه الرواية أيضا الدكتور عالى سرحان القرشى تحت عنوان " الرواية / الكتابة، قراءة الدمـينى " وهى ثلاث حلقات نشرت بملحق " ثقافـة اليوم " بجـريدة الـريـاض خلال شهر محرم عام ١٤١٩ هـ. وقد رأى القرشى أننا فى رواية " الغيمة الرصاصية " نضع أيدينا على نمط مختلف من العلاقة بين الرواية والكتابة، إذ نصبح أمام حالة تجعل الرواية هى الكتابة. وذلك أن هذه الرواية تجعل للكتابة حضورا فاعلا فى تشكيل أدوار أبطال النص، ونمو الأحداث وتفسيرها، ونجد الرواية تتشكل فى حال القراءة، بل إن أجزاء منها تشطب ويعاد صياغتها، ونجد أبطالا يتحاورون حول أدوارهم، ويقترحون لحركتهم هيئة معينة... إلخ. وللقرشى بالطبع، فى دراسته إضاءات أخرى يحسن الوقوف عليها بقراءة نصه النقدى كاملا.

ولا شك أن كل هذه الآراء النقدية مهمة، وتسهم فى إضاءة نص الدمينى، خاصة أنـه – كمـا أسلفت – نص مفتوح يحتمل تأويلات كثـيرة وقراءات متعددة، وهو ليس نصـا تقليديا بسيط البناء، بل إنه معقد شديد التعقيد، لكنه فى الوقت نفسه لذيذ ومشوق ويقدم نفسه بسهولة لمن لديه أدنى اهتمام بالفن الروائى وتقنياته المحدثة. وإذا كنت الآن أريد تقديم قـراءة أخرى لنص الدمـينى فـإنى لا أهدف من ذلك إلا إلى أن أضم صـوتى إلى صـوت المحتـفين به ممّن وردت أسمـاؤهم فى السطور السـابقـة. ومنهجى فى هذه القراءة سوف يقوم على دعامة أساسية هى وضع نص الدمينى فى إطاره الأوسع وهو المنتج الروائى العالمى، خاصة فى أمريكا اللاتينية، والاستئناس بما كتب عن التطور المذهل للفن الروائى فى القارة المذكورة. ويدفعنى إلى ذلك ما يلى : إذا كان الفنان وهو يكتب لا ينطلق من فراغ، فإن الناقد أيضا ينبغى أن يستعين بأقوال من سبقوه، وإلا كان كمن يخبط فى واد أو يحرث فى رماد (ومعروف أن التناص كان من أهم قضايا النقد خلال النصف الثانى من القرن العشرين). وقد اتضح لى من قراءتى لنص الدمينى أنه لم يكتبه إلا بعد أن اطلع على روايات عربية وعالمية كثيرة حاولت أن تغرس غرسا جديدا فى ساحة هذا الفن العالمى المتألق. وهناك روائيون كبار

كان همهم الأول هو إبداع عالم روائى شديد الخصوصية والتمين، نذكر من بينهم عربيا إدوار الخراط وحنا مينه.. إلخ، وعالميا خوليو كورتاثار، وكارلوس فوينتس وجارثيا ماركيز وخورخى أمادو وخوان جويتيصولو.. إلخ. وقد أراد الدمينى كذلك أن يكون عالمه الروائى مختلفا ومثيراً للجدل. وفى رأيى أنه نجح فى ذلك نجاحا منقطع النظير، لأنه إذا كان قد استطاع بروايته الأولى أن يحقق هذا فينتظر منه أن يقدم الكثير بعد ذلك. ويبدو أن الدمينى كان يتوقع أن روايته سوف تثير الكثير من الجدل، ولهذا خصص مساحة (أكثر قليلاً من صفحة) فى نهاية الفصل المعنون " من أوراق عزة " لطرح هذه المسألة. ومما نقرأه من ذلك قوله : " حينما نشر الراوى هذه الرواية تعاورتها رماح قبيلة النقد فكتب أحدهم عنها : رواية مثقلة بالرموز والشخصيات المتناقضة، ونصح الراوى بحذف فصل الأصدقاء وتدوينات الزوجة ففعل. وقال ناقد ثان : أقحم الراوى " نوره " فى سياق لا تنتمى له، واختلطت بدور عزة فحذف الراوى فصل نوره. وعبّر الثالث بلباقة عن رأيه قائلا: عزّ فلان، صار عزيزا، وعزّ الشىء بمعنى ندر وجوده، وهذا ما يطرحه غياب عزة عن نصها.. إلـخ (ص١٨١).

الواقعية النصية

أدخلت على مفهوم الواقع تعديلات وتغييرات حاسمة خلال النصف الثانى من القرن العشرين، وربما قبل ذلك، ومن ثم صار مفهوم الواقعية مختلفا كثيرا عن ذى قبل. فلم تعد الواقعية هى تلك التى تعبر عن الواقع التسجيلى أو الفوتوغرافى فى حياة الإنسان، بل امتدت لتشمل مناطق واسعة بعضها يتغلغل فى أعماق الإنسان نفسه وحياته الباطنية، التى هى جزء لا يتجزأ من كيانه وشخصيته، وبعضها يوغل فى أزمنة تاريخية ورؤى وجودية كونية تسهم بشكل مؤثر وفعال فى مسيرة الإنسان على الأرض، وبعضها الآخر يمضى فى هذا الاتجاه أو ذاك. وقد نظّر بعض النقاد لهذه المفاهيم الجديدة فى الواقعية، أذكر من بينهم الآن روجيه جارودى فى كتابه " واقعية بلا ضفاف ".

ولا شك أن الكتابات الإبداعية والنقدية لم تقصّر فى إشاعة هذه المفاهيم الواقعية الجديدة وتأصيلها وترسيخـها. وقد حدث هذا فى كل أنحاء العالم، لكنى هنا سوف أقتصر على أمريكا اللاتينية نظرا لأن ما حدث هناك خلال الخمسين عاما الأخيرة كان لافتا للنظر ومدهشا ومفجرا لقضايا إبداعية ونقدية فى غاية الأهمية. وأذكر أنى منذ أحد عشر عاما كتبت عن " فن القصة المعاصر فى أمريكا اللاتينية "[١]، وهذه الدراسة هى التى سأعتمد عليها هنا لرصد الاتجاهات الجديدة فى الواقعية. كانت عمليات التجديد فى الرواية اللاتينية منذ الأربعينات الميلادية من هذا القرن تتلاحق بصورة قوية. وقد حاول النقاد تصنيف ذلك من خلال رصد ظواهر التجديد : فبعضهم قسَّم الكتاب إلى أجيال، وبعضهم قسمهم إلى جيلين فقط هما جيل الرواد وجيل الكتاب المعاصرين، على حين رأى بعض النقاد فى السبعينات أنهم جميعا جيل واحد يمتد منذ ميجيل آنخل أستورياس، ويتفرع إلى فروع متعددة. ولكن التصنيف الذى يقال إنه حظى بتأييد جمهرة واسعة من النقاد هو الذى ورد فى كتابات الناقد رودريجيث مونيجال، إذ رأى أن يتخلى عن عملية التقسيم إلى أجيال وجنح إلى وضع حركات التجديد فى محور رئيسى مركزى تدور حوله مجموعة من الاتجاهات، وهذه الاتجاهات الرئيسية هى :

١- الواقعية الاجتماعية ٢- الواقعية النفسية

٣- الواقعية السحرية ٤- الواقعية البنائية

فالواقعية الاجتماعية تعد الامتداد الطبيعى للواقعية السابقة مع الاختلافات العميقة التى جاءت بها عمليات التجديد مثل عمق الفكر، وثورية اللغة، وتأنق الأسلوب. وأبرز ممثلى هذا الاتجاه منذ الأربعينات خوسيه ماريا أراجيدس، وكارلوس فوينتيس، وماريو بارجس يوسا.

---

(١) هذه الدراسة منشورة فى كتابى " قراءات فى أدب إسبانيا وأمريكا اللاتينية" الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، القاهرة ١٩٩٣، ص ١٨٣

والواقعية النفسية لها خصائصها العالمية المعروفة لكن كتَّاب أمريكا اللاتينية استطاعوا أن يصبغوها بصبغة واقعية تتجاوز التعبير عن تيار الوعى فى حد ذاته إلى التعبير عن القضايا الملحة فى المجتمع. الواقعية السحرية - كما هو معروف - تمزج بين الواقع والسحر أو الوقائع الغريبة التى تخرق نواميس الطبيعة، وأبرز ممثليها الكولومبى المعروف جابرييل جارثيا ماركيز. أما اتجاه الواقعية البنائية فكان أكثر جرأة فى تجديداته لأنه يحاول رصد الواقع من أى منظور ومن أى جانب سواء من الداخل أو من الخارج، ومن المنظور المستقيم أو المعكوس، فى لغة جديدة وأساليب متطورة، وتقنيات مختلفة. ويحاول الكتَّاب تسليط رؤيتهم للواقع من وجهات نظر متباينة وجديدة مثل الوضع اللغوى للقاص، وجوانب الشخصية، وترتيب الأحداث. وقد رصد النقاد أيضا فى أمريكا اللاتينية الاتجاهات المختلفة للواقعية البنائية، ولكنى لا أريد نقل دراستى السابقة إلى هنا لأن ما أقصد إليه فقط هو الاستئناس بهذه الأفكار فى قراءة رواية " الغيمة الرصاصية " لعلى الدمينى، ومن ثم سوف أقتصر فيما يلى على تتبع الخصائص العامة للاتجاهات البنائية للرواية فى أمريكا اللاتينية. وأبرز هذه الخصائص هى : تداخل مستويات متعددة من القص، التداخل الجغرافى، تعارض مستويات الزمان والمكان والذهن، بسط الأشياء على مساحات أوسع مما هى عليه، التساوى بين الكاتب والقارئ حتى ليصبح القارئ كأنه هو المؤلف أو البطل، التلاعب الصرفى والنحوى انطلاقا من أهداف جمالية إيديولوجية، التفكيك البنائى للنسيج القصصى، الوقف المؤقت لعنصر الزمن، المزج بين الحسى والأسطورى، النظر للعالم على لسان حيوان أو جماد، الكلمة بصفتها قيمة فى حد ذاتها، استخدام السيناريو السينمائى أو ما يسمى بعيون الكاميرا، جماعية الرؤية أو وجهة النظر، استخدام عناصر صوتية وموسيقية وحوارية بهدف لغوى. حضور الأشخاص والأحداث المتعاقبة داخل عنصر الزمان، إعطاء أهمية للأشياء نفسها أكثر من الشخصيات مثلما يحدث فى " اللاقصة "، قبول الجوانب الأسطورية والسحرية على أنها تدخل ضمن مستوى الواقع المكانى والزمانى، ظهور أصوات متعددة داخل بؤرة العمل القصصى، استخدام

أدوات السينما والراديو والتليفزيون مثل الفلاش باك، والكلوز آب وغيرها، نحْت كلمات جديدة بالقياس إلى كلمات أخرى، حذف علامات الترقيم مثل الفاصلة والنقطة، تجريد المونولوج الداخلى ووضعه فى صيغة تداخل غير مترابطة.

وقد رأى الكاتب الشهير ماريو بارجس يوسا فى مقال له بالإنجليزية نشر عام ١٩٧٠ تحت عنوان " القصة المعاصرة فى أمريكا اللاتينية " أن نضوج هذا الفن فى القارة المذكورة يعود إلى عملية التغيير الضخمة التى حدثت له، وتمثلت فى أربع عمليات تغيير رئيسية نذكر من بينها التوسع فى مفهوم الواقع حيث امتد ليشمل بؤر إلهام جديدة مثل الحلم والأسطورة كذلك الوعى الجمالى بالبناء الفنى للعمل الروائى على أساس من التجريب اللغوى المستمر.

على ضوء هذه الأفكار نقول إن رواية " الغيمة الرصاصية " تنسب لما يمكن أن نسميه " الواقعية البنائية النصية " وهى كما رأينا واقعية متطوِّرة وممتدة يمتزج فيها الواقع بالسحر بالأسطورة بالحلم، وتقوم بتوظيف تقنيات متنوعة ومختلفة ومكثفة، يمكن أن تتلاقى جميعها فى عدد قليل من الصفحات، من بينها التقنية اللغوية، أى استخدام اللغة بطريقة معينة تستطيع التعبير عن هذا الواقع الثرى العميق. وفيما يلى سوف نختار فصلا من الرواية نطبق عليه الأفكار النظرية المطروحة، وليكن هو الفصل المعنون " تدوينات الزوجة "(ص ٨٢-٩٨) والاختيار يقوم على قاعدة منهجية هى ما يسمى فى اللسانيات " العيِّنة " CORPUS، أى اختيار جزء من العمل بطريق العمد أو الصدفة للتدليل على الكل، أو الانطلاق منه إلى الكل. وبتعبير أكثر علمية تحليل جزء من الظاهرة للوصول منها إلى القوانين العامة التى تحكمها.

وسوف نفاجأ فى فصل " تدوينات الزوجة " بأن الراوى هنا مختلف عما سبق، لأنه هنا هو الزوجة نفسها التى تقص علينا بعض ما حدث لها أثناء غياب الزوج سهل الجبلى الذى هو الآن موجود بالوادى فى مغامرة تمثل الأحداث الرئيسية للرواية على نحو ما سوف نرى بعد ذلك. يبدأ الفصل بداية واقعية نعرف منها أن الزوجة تعمل

أستاذة بالجامعة، ولكن عزة تُطل بسرعة، وهى شخصية لا توجد إلا فى النص الذى كان قد كتبه سهل الجبلى، لكنها كالعادة تقفز من النص لتعيش مع الشخصيات الأخرى حياة تبدو واقعية تماما. فهنا مثلا عندما أحضرت الزوجة طفلتها من الروضة ودخلا المنزل وجدت عزة جالسة، فسألتها هل عاد سهل الجبلى من البنك ؟ فردت بهدوء مستفز إنها تنتظره. بعد ذلك تُحدثنا الزوجة عن قلقها على زوجها الذى ذهب ولم يعد، وقد توجهت إلى مقر عمله وسألت عنه أحد الزملاء فأخبرها أنه خرج من المكتب فى العاشرة من صباح الأمس برفقة شخص طلب من البنك قرضا كبيرا، فذهب معه لتفقد إمكانات تسديده للقرض، ولم يعد بعدها للمكتب. وتمضى الزوجة فى حكاية أحداث عادية إلى أن نجد عزة خرجت من الكراسة وعبرت الممشى نحوها كما تمشى حمامة أو عصفور وجلست قبالتها. وتمر أيام وتصاب عزة بالكآبة بسبب غياب سهل الجبلى، فتقرر الزوجة اصطحابها إلى المستشفى المركزى. ولنقرأ الفقرة التالية على لسان الزوجة لأنها سوف تدلنا على طبيعة القص فى هذه الرواية. تقول : " طلبت سيارة تاكسى، وحملت الكراسة ووضعتها بجانبى فى المقعد الخلفى للسيارة، وبدأت أتحدث معها بلطف ومودة حتى خرجت من الكراسة. دخلنا المستشفى، نصفها يمشى ونصفها معى فى الكراسة. قابلت الطبيب وأوضحت له الأمر فدب الرعب فى قلبه، وقال لى بصراحة وهو يرتجف : الطب عقل البشرية يعالج الحالات المعقولة، أما حالة هذه المريضة فهى أسطورة، ولا أملك لها علاجا " (ص٨٦). وهكذا نجد كيف يمتزج الواقع الحياتى بالواقع النصى بالواقع الأسطورى فى نمط شاعرى يشبه ما عرف عند الرمزيين الفرنسيين بتراسُل الحواس. وفى هذا يقول بودلير فى قصيدة "ارتقاء" من ديوان "أزهار الشر" (من ترجمة محمد أمين حسونة) :

طوبى لمن كانت أفكاره وخواطره كالقنابر

مصعدة كل صباح إلى معارج السماوات، حرة طليقة

فيحلق ويشرف على الحياة ويدرك دون

عناء لغة الزهور وسر الكائنات الصامتة.

ونعثر فى فصل " تدوينات الزوجة " على تقنية الحلم التى استخدمت أيضا ببراعة ، وذلك أن الزوجة عرفت أن سهل الجبلى محجوز فى العاصمة فذهبت لزيارته مرتين، لكن الذى حدث هو أنها لم تزر سهلا بل زارت شبيها له، وندرك من خلال السرد أن الزيارة كانت مجرد حلم أو استرجاع لحادثة من هذا القبيل وقعت سابقا لسهل الجبلى. يستخدم الدمينى أيضا تقنية انقسام الشخصية التى اشتهرت من قبل عند الكاتب الأرجنتينى المعروف خورخى لويس بورخيس. نقرأ على لسان الزوجة : " لم ترد زميلتى وقد اقتربنا من منزلها، وحين هبطت من السيارة سألتنى أستاذة الأدب العربى القابعة فى داخلى عن موقفى حول ما يجرى " (ص٩١).

ولا نود أن نترك هذا الفصل قبل أن نشير إلى ما جاء فيه عن الحداثة فقد كانت الزوجة مهتمة بهذا الموضوع وأعدّت فيه محاضرة عنوانها : " الحداثة مالها وما عليها ". وقد دخلت فى نقاشات مع بعض الأشخاص أو ردت على أسئلة. ومن ردودها قولها : " يا خالة، الحداثة هى الاستفادة من الجديد والمفيد بما يخدم حياة الإنسان وراحته " (ص٩٣). وفى موقف آخر تقول : " يا خالة، لا علاقة للحداثة بالكفر فهى مجرد أسلوب فى الكتابة، أو التأمل بطريقة مختلفة. ولعل عدم اعتيادنا عليه ينفرنا منه لأول وهلة...إلخ " (ص ٩٤). وقد قامت العميدة بإلغاء المحاضرة أو تأجيلها إلى العام القادم. وحاولت الزوجة نشرها فى إحدى الجرائد فلم تستطع. وفى حوار لها مع رئيس التحرير قالت له : " ونحن نقول لك أيضا إن الفضاء العلمى الذى حرر العقل من كوابيسه لينجز هذا التطور التقنى الهائل هو المهاد المشترك بين حداثة الفكر وحداثة الآلة. وكما تختار آلتك المناسبة فإننا نأخذ من حداثة الفكر ما يفيدنا فى لحظتنا التاريخية الراهنة " (ص ٩٦).

وبهذا يكون على الدمينى فى هذه العيِّنة " CORPUS" التى اخترناها من روايته قد قدم نموذجا ناجحا للواقعية المتطورة التى لا تقتصر على الجانب الحياتى التسجيلى بل تضم إليه كل الجوانب الأخرى الفاعلة فى حياة البشر والتى كان ينظر إليها دائما على

أنها غرائبية بينما هى فى الحقيقة جزء من شمولية الواقع الإنسانى. ولهذا لم يكن غريبا أن يقول ماريو بارجس يوسا، من كبار الروائيين فى أمريكا اللاتينية، إنه يكتب ما يسميه بالقصة الشاملة. وقد رصد نقاده خمسة مستويات للواقع فى روايته هى :

١ - **المستوى الحسى** : وهو يتسم بالموضوعية ومتابعة الأحداث اليومية العادية، وزمنه هو الزمن التاريخى العادى.

٢ - **المستوى الأسطورى** : بنقضه للزمن التاريخي، واستقبال الشيء الخارق للعادة وكأنه أمر واقعي، وطاقته الرمزية.

٣ - **مستوى الحلم** : وهو سيريالى فى المقام الأول، ويحمل عناصر غريبة من الفانتازيا، والحلم، واللاشعور، والكابوس. والزمن فيه هو الزمن النفسى الذى أصبح يمثل أساس الزمن فى علم النفس.

٤ - **المستوى الميتافيزيقى** : وهو فى جوهره فلسفى، ذو طروحات عالمية خالدة.

٥ - **المستوى الصوفى** : ببعده البشرى - الإلهى الذى يجعل من الإنسان ضمير الكون كله.

كل هذه المستويات جعلت تلقى الأعمال الروائية مختلفا عن ذى قبل، لأن القارئ فى هذه الحالة ينبغى أن يكون على مستوى ثقافة المؤلف، وإلا أفلتت من يده الخيوط التى يمكن أن تربطه بالعمل، كما أن مؤلف الرواية لم يعد ذلك الشخص المثقف ثقافة عادية تقليدية ينطلق منها فى سرد بعض الأحداث التى يختارها أحيانا من سيرته الذاتية، بل إنه ينبغى أن يكون ذا ثقافة واسعة وشمولية، وأن تكون لديه القدرة على المنافسة، فى زمن صارت فيه المطابع تصدر أعداداً لا حصر لها من الروايات فى كل أنحاء العالم.

فصول الرواية وآليات السرد

يبدأ على الدمينى روايته بكلمة تحت عنوان " فى الختام "، ويختمها بكلمة أخرى تحت عنوان " فى البدء " وفيما بين البدء والختام اللذين تنازل كل منهما عن موقعه لصالح الآخر تدور فصول الرواية المقسمة إلى ثلاثة أقسام هى : " وهج الذاكرة " وتضم ستة فصول: ثلاثة منها تحت عنوان " سهل الجبلى " وثلاثة أخرى لكل منها عنوان مختلف هى " الراوى " و " تدوينات الزوجة " و " الأصدقاء (١) ".

القسم الثانى هو " عتمة المصابيح " ويضم فصلين لسهل الجبلى، وفصلا عن " الأصدقاء " (٢)، وفصلا عن " الراوى " وفصلا " من أوراق عزة"، وفصلا بدون عنوان تحتى، أى أنه يحمل فقط العنوان الفوقى وهو " عتمة المصابيح " ويختم هذا القسم بملحق عنوانه " من أوراق نوره " والقسم الثالث والأخير وهو قصير (حوالى ٢٧ صفحة) عنوانه " الأبواب " ويضم فصلين عن سهل الجبلى أحدهما هو الأخير الخاص بكلمة " فى البدء " إضافة إلى فصل عن الراوى. وهذه الفصول كما هو ملاحظ تنطوى على ضرب من التشتت الظاهرى، لكنها فى العمق متلاحمة ومنسجمة ومتآلفة بصورة لا يقدر عليها إلا روائى ذو خيال واسع وثقافة عريضة ولديه رغبة قوية فى التجديد ولفت الأنظار. وأنا أعتقد أن الثقافة العربية قد كسبت كثيرا من قرار على الدمينى الإبداع والتجريب فى مجال الفن الروائى.

وقد شرح لنا الدمينى فى السطور الأولى من روايته، أى فى مفتتح كلمة " فى الختام " الطريقة التى سار عليها فى كتابة هذا العمل قائلا: "..... وأنت تؤلف بين المتون المختلفة والشروح المتناقضة كانت تتكوم أمامك أصول منقوشة فى قطع الجرار المكسورة وكتابة موشومة على جلود الغنم، وغير بعيد عنها تتراكم مسودات كتبها جاسم مروية عن خالد، وأشرطة كاسيت بصوت خالد وأصدقائه فيما تقبع خرزة زرقاء فى ركن الدولاب وحيدة لا تعرف أين تضعها فى النص. كان عليك أن تملأ الفراغات وأن تتعلم آليات السرد ومغامرة توزيع الأصوات لتخرج هذا النص من تشتته لتوطينه

فى عـلاقـات أثقلك هم كـتـابتـهـا بشروط تحـفظ للأصل مـوقـعـه وللشـرح والتـوهم هامشه...... إلخ ".

فـهذه الكلمـة وكثـير غيرها مما يرد أثناء السرد توضح الآليات التى اعتمدها الدمينى لكتابة روايته، وهى تتمثل فيما يلى :

١ – التأليف بين المتون المختلفة والشروح المتناقضة. وسوف نلحظ ذلك بوضوح فى انقسام الشخصيات، وقيامها بلعب أدوار مزدوجة، وعلى سبيل المثال فإن زوجة سهل الجبلى نراها فى النهاية زوجة لحمدان بعد أن خرجت من ثيابها وألقت بجسدها بين يدى الأخير لدنة مختمرة حين غرَّبت سهل عنها نصوص كثيرة ومغارات عديدة. وما حدث لزوجة سهل حدث لعزة إذ غادرت نصَّها فى النهاية على نحو لم يكن سهل قد أراده لها.

٢ – الجمع بين وسائل قديمة وأخرى حديثة : فالأصول التى اعتمد عليها سهل الجبلى لكتابة نصه منقوشة فى قطع الجرار المكسورة أو موشومة على جلود الغنم، وهذه وسائل قديمة بلا شك تتلاقى مع النزعة الروائية التى تهدف إلى ترميم الزمن العربى منذ أولياته، على نحو ما نقرأ فى مشهد لقاء بين سهل الجبلى ونوره، وكان معه كيس فاستفسرت عن مخبوئه فقال لها : أرمم آثاراً مهشمة طمستها الأزمنة. ثم أخرج سهل من الكيس نثار الجرار القديمة ووضع القاعدة ليبدأ بتشكيل الهيكل، فقالت له نوره : هذه أطراف أساطير جداتى الملكات، ولعلك لا تزال مولعا بآثار الماضى وتسعى لترميمه بها. فقال لها سهل : إننى أنبش الأثر وأعيد تشكيله لا ترميمه وحسب، وأطمح فى إعادة قراءته من جديد. وكان مع نوره جرة أخذ سهل يتأملها ثم قال لها : أنت التى ما زلت ترممين ماضيك. فتنهدت ونبشت الرمل بيديها فخرجت العظام والجماجم وقالت : " كل شيء له ذاكرة : المكان، الشجر، الإنسان. وجميعنا يسبح فى بحار من آثارها المتراكمة، وأنا لا أرمم الماضى، فهو يسكننى، وإنما أحاول التسلل خارجه. أختصم معـه ويخنقنى لكننى لا أنغمس فيه " (انظر صفحتى ٢٢،٢٣). أما الوسائل

الحديثة فتتمثل فى المسودات التى كتبها جاسم مروية عن خالد، وأشرطة الكاسيت بصوت خالد وأصدقائه. وهذا أيضا يتلاقى مع الجانب العصرى للرواية، فهى تتبنى أحدث التقنيات فى مجال الفن الروائى، وتتخذ من الحداثة منطلقا فكريا، وتستخدم الشخصيات فى بعض الأحيان أدوات حديثة مثل الدش الذى ركَّبه ابن عيدان فى قلعته لمراقبة الغادين والرائحين. وبالرواية مشاهد كثيرة تشير إلى وقائع معاصرة مثل حرب الخليج الثانية، والموقف من الحداثة، وقرض البنك وغير ذلك. وأشرطة الكاسيت والمسودة أيضا جزء من هذا النسيج.

٣ - استخدام السحر بوصفه صورة من صور الواقع. وهذا هو ما تمثله الخرزة الزرقاء القابعة وحيدة فى ركن الدولاب. ولم يكن المؤلف فى البداية (التى هى الخاتمة) يعرف أين يضعها فى النص، ولكنه حقيقة على امتداد هذا العمل الروائى المتميز عرف كيف يضعها فى مواضعها الصحيحة. إن الجانب السحرى فى الرواية جزء من حياة الناس العادية فى منطقتنا العربية على نحو يشبه كثيرا ما يجرى فى أمريكا اللاتينية وسجَّله جارثيا ماركيز فنياً فى أعماله الروائية والقصصية، إذ تحدث كثيرا عن تأثره بـ " حواديت " جدته، وقصص " ألف ليلة وليلة ". وعندما سئل ذات مرة لماذا مزج الواقع بالسحر قال إن الواقع فى أمريكا اللاتينية يموج بأشياء غريبة لا يصدقها العقل، وضرب مثالا لذلك بما جاء فى مخطوطات رحَّالة أمريكى هو أوب دى جراف الذى قام فى نهايات القرن الماضى برحلة لمنطقة الأمازون شاهد خلالها، من بين ما شاهد، مجرى مائيا تغلى مياهه، ومكانا يؤدى فيه صوت الإنسان إلى حدوث وابل من المياه.. إلخ (انظر دراستنا المذكورة عن فن القصة المعاصر فى أمريكا اللاتينية). وفيما يتعلق بالواقع العربى نعرف جميعا أن به أشياء سحرية يصدقها الناس كأنها واقع لا لبس فيه لدرجة أنى أثناء قراءتى لرواية "الغيمة الرصاصية " كنت كأنى أسترجع بعض الوقائع التى شاهدتها فى قريتى منذ سنوات طويلة : ولنذكر - على سبيل المثال - هذا المشهد (صفحة ٢١٠) عندما أراد سهل الجبلى أن يستكمل نص عزة وأن

يخرجها منه فقرر أن يقيم لذلك احتفالا، وهذا الاحتفال له طقوسه ومطالبه وهى : إحضار ثوب من ثياب عزة، والحصول على شعرة من لحية ابن عيدان وعمران، وإحضار ورقتين من أهم عشرة أشجار فى الوادى، وخصلة من شعر امرأة لم تعاشر الرجال بعد، والإتيان بطين لم تمسه قدم بشر فى عمق الغدير الكبير أعلى الوادى، والطلب من مسعود الهمدانى (أحد شخصيات الرواية) أن يُهديهم تيْساً أسود يذبحه عبيد (شخصية أخرى) للعشاء الليلة.

ولا شك أن مثل هذه الطقوس تمارس يوميا من قبل أناس كثيرين، وكل منا يحفظ فى ذاكرته أمثلة لذلك. وقد ضفَّر الدمينى روايته بمشاهد كثيرة من هذه (انظر مثلا صفحات ٢١٠، ٢١٢، ٢٤٠، ٢٤١).

٤ – تعدد الأصوات : فالراوى فى هذه الرواية ليس شخصا واحدا، وإنما يأتى متعددا، فتارة يكون سهل الجبلى، وتارة زوجته، وقد يأتى بوصفه شخصية اعتبارية تخاطب المؤلف نفسه... إلخ، كما أن الشخصية الواحدة قد تتعدد أصواتها كما تتعدد أدوارها. وكل هذا يصب فى مجرى واحد يزيد به السرد ثراء وعمقا وقوة.

٥ – إبداع عالم نصى يتداخل مع عالمين آخرين أحدهما وهمى أو خيالى يأخذ صفة الواقع الروائى وهى الأحداث التى تجرى فى الوادى، والآخر يشير إلى أحداث واقعية حياتية مثل حرب الخليج، والغيمة التى غطت سماءه بعد إشعال آبار النفط فى الكويت، وأحاديث الأصدقاء حول الحرب.. إلخ. ولا شك أن لكل عالم من هذه العوالم الثلاثة خصوصياته لكنها جميعا تتداخل لتصنع هذه المنظومة الروائية التى تخرج النص من تشتته – كما يقول الدمينى – لتوطينه فى علاقات تحفظ للأصل موقعه وللشرح والتوهم هامشه. وفيما يلى توضيح مفصَّل لهذه العوالم الثلاثة مع التركيز على الشخصيات، والتأكيد على التداخل الذى هو السمة الأساسية للنص كله.

العوالم الثلاثة : التداخل وتعدد القصص

العالم النصي هو تلك الشخصيات والأحداث التى أبدعها المؤلف فى نص قصصى، ثم انتقلت الشخصيات - وأهمها على الإطلاق عزة - لتعيش الوقائع الجديدة التى يسردها علينا الراوى المتعدد الأصوات فى رواية " الغيمة الرصاصية " فكأننا أصبحنا إذاً إزاء ما يمكن أن نسميه " تزاوج النصوص " أى تداخلها بالمفهوم الإبداعى لا النقدى، بمعنى أن يصير النص الأول منجما تخرج منه الشخصيات لتشترك فى النص الجديد. وبهذا يكون الدمينى قد زاوج بين عالمين فنيين. ولعلنا نستطيع تقريب هذه الفكرة أكثر باستخدام المصطلح الأجنبى. فإذا كان الفن القصصى يعرف بمصطلح **Ficcion** فإن ما فعله الدمينى هنا هو **Ficcion de la Ficcion**. وتطل علينا شخصية عزة منذ الصفحة الأولى من الرواية. فعندما أغلق الراوى - وهو هنا سهل الجبلى - غرفته بهدوء وتمدد إلى جوار زوجته تسللت عزة من قصتها إلى الغرفة ووضعت جسدها بينهما وقد أنبها الراوى قائلاً : " الزمى حدود دورك يا عزة، فهذا ليس جزءا من النص.. يكفى أن تم خروجك وعليك الحفاظ على موقعك فى النص وإلا فإننى سأغيره بما يكفى لتحويلك إلى قطاة أو شجرة " (ص ١١). وإذا كانت عزة قد جاءت إلينا من عالم قصصى أو نصّى فإن أمها أطلت من عالم الوادى (وادى ابن عيدان)، وهو عالم خيالى من نوع آخر، أى مختلف عن العالم النصّى ابتدعتها مخيلّة المؤلف، وقد ذكّرنى حقيقة بالمكان أو القرية التى ابتدعها خيال جابرييل جارثيا ماركيز فى رواياته وقصصه وهى ماكوندو " Macondo". وماكوندو ليست مكانا معروفا أو محدّدا أو واقعيا، وإنما هى - كما ذكر بعض النقاد - حالة من حالات النفس، أو هى - كما ذكر آخرون - مكان يجمع خصائص الأمكنة المختلفة والقرى المتباعدة فى كولومبيا بخاصة وأمريكا اللاتينية بعامة. وقد قدّم لنا الدمينى أيضا واديا يمثل هو الآخر حالة من حالات النفس، به قلعة كبيرة هى مقر الحاكم المسمى ابن عيدان، والذى يرجع إليه الأمر والنهى فى عدد من القرى الموجودة ضمن الوادى مثل الرملية والعبادل

والشمالية.. إلخ ولا يمثل هذا الوادى أيضا واقعا محددا وإنما هو مكان خيالى يجمع خصائص كل أمكنة الزمن العربى قديمه وحديثه، أو قل إنه رمز خيالى تعيش به شخصيات بعضها وجد أساسا فى نص عزة، وبعضها الآخر جاء من جهات أخرى، حيث لم ير موقعه بوضوح فى نص عزة. ومن هذا النوع الأخير مبروك الذى كان مكلّفا من قبل ابن عيدان لمراقبة سهل الجبلى. وقد دار بينهما ذات مرة الحوار التالى :

– قلت له بألم : حتى أنت يا مبروك ؟

– يا سهل أنت لم تحدد موقعى فى قصة عزة وأبقيتنى معلّقا بين الرغبة والرهبة.

– ذلك ما استدعاه موقعك فى القصة.

– لكننى تجاوزت حدود الخوف إلى الرغبة فى امتلاك مصائر حياتى وأمثالى. فأنا وإياهم لا نزال نقاسى بصمت جرائر الزمان الثقيلة التى غدت جبالا تترنح فوق كواهلنا.... إلخ (ص ٣٣)

وتطالعنا فى الرواية حوارات كثيرة من هذا القبيل بين سهل وشخصياته وعلى ما أذكر فإن من أهم من استخدموا هذه التقنية فى أعمالهم الروائية الشاعر الفيلسوف الروائى الإسبانى ميجيل دى أونامونو (المتوفى عام ١٩٣٦ م)، فقد كانت شخصيات رواياته تحاوره كثيرا حول المصائر التى اختارها لهم، وكان بعضها يتمرد على هذا "المصير الذى يراه مصطنعا، ويتخذ لنفسه مسارا آخر. وهذا يحدث كثيرا فى نص سهل الجبلى، فقد قال له سعيدان ذات مرة : ألم أقل لك إن نصك إصلاحى لا يخدم سوى أوهامك ؟ ولو أنك طوّرته مثلما رأيت أنا ومنصور لكنا قد خرجنا من هنا، وكنت قد عدت بأغنامك إلى البنك منذ زمن بعيد، ولكن يبدو لى أنك لا ترى الأشياء كما ينبغى" (ص٢٠٤).

وتتميز رواية " الغيمة الرصاصية " بأن كل شخصية من شخصياتها يمكن أن تمثل قصة أو حكاية قائمة بذاتها، لكنها كذلك مندرجة فى السياق العام. مثال ذلك

قصة نوره التى تعرف عليها سهل الجبلى منذ بداية دخوله الوادى، وربطته بها علاقة عاطفية هامشية، أى أنها موسومة بالثنائية الضدية التى سارت عليها الرواية، فكل علاقة أو كل مسألة تبلغ حافة الشيء ونقيضها فى آن. وقد ساعدت نوره سهلا فى ترميم الماضى، وساعدته فى الحصول على السجلات من قلعة ابن عيدان، وقد فكر سهل ذات مرة : " كم سيكون جميلا وشاعريا أن تدخل روح نوره وضباب أساطيرها إلى نص عزة أو إلى جوار هوامشه ! " (ص ٢٥). ثم إن نوره هى صاحبة خرزة الجدات الزرقاء، وجدتها هى " إلهة السلام " التى كانت تقف فوق الجبل المطل على القرية الهاجعة فى أحضان الصحراء. وكان سهل الجبلى يتحرَّق عاطفيا إلى نوره، ولكن التأمل كان دائما يحد من هذا التحرق. وفى ذلك يقول : " والحق أن نوره مصدر قلق عاطفى وذهنى ما فتئ يتضخم ماحيا ما عداه أو مزيحا سواه إلى خلفية الصورة. ولكن الجانب التأملى فى علاقتى بها هو ما يطغى على هذه العلاقة. بمعنى أننى أحبها، ولكن التأمل يشغلنى ويرهقنى أحيانا لاستعجالى البحث فى كيفية تطوير هذا الحب إلى علاقة مكتوبة تخرج من حدود الرغبات اللاذعة إلى وهج البقاء والخلود فى نص عزة أو حواشيه " (ص ١١٣). أى أن هناك دائما تجاذبا وتدافعا وتزاوجا بين كل العوالم، والعلائق والأهداف، والموضوعات : فالرغبة العاطفية والجسدية يقف فى طريقها التأمل، والواقع المتخيل يخفف منه الواقع الوهمى، والوجود الحقيقى يكسره الوجود النصىّ، وهلم جرا. وهكذا تخرج نوره من الوادى وتظل خارج نص سهل الجبلى، على حين تكون مريم – وهى شخصية أخرى – جزءا من هذا النص.

وكما أسلفنا فإنه لا يمكن الفصل بين الواقعى والمتخيل والوهمى فى رواية الغيمة الرصاصية، لأن المؤلف استطاع أن يقدم واقعا نصيًّا أسطوريا وسحريًا على النحو الذى فصلناه من قبل. وفيما يتعلق بالشخصيات نقول على سبيل المثال إن شخصية الزوجة تحمل عناصر واقعية وأخرى سحرية وأخرى أسطورية : فهى زوجة وأم أولاد وعاملة؛ حيث تذهب إلى الجامعة بوصفها أستاذة، وتكتب فى الحداثة.. إلخ، ولكنها فى

الوقت نفسه تعيش مع عزة ذات الوجود النصّي فى مكان واحد، وتصحبها إلى المستشفى، وتحاورها، ثم هى فى النهاية تتزوج من حمدان أحد شخصيات الوادى التى أبدعها نص زوجها الأول سهل الجبلى. وهذا الأخير يجمع كذلك بين العناصر المذكورة، فهو يحيا حياة واقعية حيث يعمل بأحد البنوك، وقد بدأت حياته المتخيلة بإقراض مسعود (أحد شخصيات الوادى) قرضا من البنك، وقد توجه معه إلى الوادى حتى يضمن إعادة القرض، وهو - أى سهل الجبلى - عاش حياة وهمية كثيرة مع شخصيات ابتدعها ابتداعا فى نصه أو شخصيات أخرى جاءته من جهات أخرى من بينها أصدقاؤه الواقعيون الذين كانوا يتحاورون حول حرب الخليج ونتائجها. إنه إذًا واقع سحرى أسطورى تعيشه كل الشخصيات، وتنتقل خلاله من حدث إلى حدث ومن موقع إلى موقع. بل إن إحدى الشخصيات فى الرواية نملة اسمها وردة ارتبط معها سهل الجبلى بصلة عاطفية حميمة.

لكن الرواية، مع كل هذا، تشتمل على جانب واقعى عادى، وإن كنا نراه قليلا من حيث الكم، وبالنسبة إلى الجوانب الأخرى المشروحة فيما سبق، ويمكن تحديده فيما يلى : فى الفصل الثانى من قسم " وهج الذاكرة " يستخدم المؤلف تقنية الاسترجاع للحديث عن أصدقاء الطفولة والدراسة والجامعة والانضمام للتنظيم، ودخول السجن. والفصل رقم ٤ من القسم المذكور (تدوينات الزوجة) على الرغم مما به من جوانب سحرية وأسطورية فإنه قريب من الواقعية العادية. والفصل رقم ٦ يقوم كله على هذه الواقعية العادية، وهو عن حرب الخليج وبه حوارات ساخنة بين الأصدقاء، ولعله الفصل الوحيد الذى يحمل فى مجمله هذا الطابع الواقعى. وأود أن أذكر هنا بأنى أقصد بالواقعية العادية الواقعية الحياتية التى تختلف بالطبع عن الواقعية النصيّة الأسطورية، فهى إذًا تسمية أقصد بها إلى التفرقة بين واقعية فوتوغرافية وأخرى متطورة استفادت من عمليات التجديد التى دخلت على الفن الروائى عربيا وعالميا. وفى القسم الثانى عن " عتمة المصابيح " نجد بالفصل الثانى خلفية واقعية عن حرب الخليج، ولكن الأساس

هو نص عزة. وهذا هو الفصل الوحيد فى هذا القسم الذى يشتمل على جانب واقعى عادى، لأن القسم كله تقريبا أحداث تدور فى الوادى ولها صلة قوية بنص عزة. وهكذا يكون الجانب الواقعى التسجيلى فى الرواية قليلا جدا بالمقارنة مع الجوانب ذات السيادة الواضحة وهى الجوانب النصيَّة الواقعية السحرية الأسطورية. ومع ذلك يظل لهذه الرواية ميزتها البارزة وهى تقريب السحرى والأسطورى والنصِّى من الواقعى، ومزج كل هذا فى سياق فنى واحد. وعلى سبيل المثال فإن الراوى قد ربط بين تحرير عزة من نصها، أى خروجها منه، وبين تحرير الكويت، وكذلك تحرير بغداد (انظر ص ١٥٠). أما عنوان الرواية وهو " الغيمة الرصاصية " فقد استلهمه المؤلف من تلك السماء الرصاصية التى هلَّ منها المطر والقطران ودخان الآبار المحترقة غداة انطفاء موجات الصواريخ وإغلاق المدافع فوهاتها بالهواء بعد وقف النار فى حرب الخليج الثانية (انظر صفحة ١٢٠)، وقد خصص المؤلف فصلين لما أسماه بالراوى هما الفصل رقم ٣ من " وهج الذاكرة " والفصل رقم ٣ أيضا من " عتمة المصابيح " إضافة إلى صفحة كاملة فى بداية الفصل رقم ٦ من " عتمة المصابيح " وهو فصل بدون عنوان تحتى. ويأتى السرد فى الأجزاء الثلاثة المذكورة مختلفا عن باقى الرواية لأنه يأخذ هنا شكل الخطاب : " وأنت تجلس خلف مكتبك فى مبنى إدارة البريد المركزى فى الخبر.. إلخ (ص٧٦) " فالراوى هنا يخاطب نفسه عن رجل دخل عليه فى عمله بإدارة البريد وأعطاه نصاً مشتتا وطلب منه قراءته. فالراوى هنا موظف بالبريد على حين أن سهلاً الجبلى كان موظفا فى بنك، والشخص الموجه إليه الخطاب اسمه على وكأنه قناع للمؤلف نفسه وهو على الدمينى. وبالطبع فإن هذا الاختلاف فى السرد وفى السارد أمر مقصود ويمثل وسيلة من الوسائل التى اعتمدها المؤلف لجعل روايته متعددة الأصوات. ونسبة العمل إلى راو حيلة معروفة فى الفن الروائى منذ القديم، وقد استخدمها المؤلف الإسبانى ميجيل دى سرفانتيس فى روايته المشهورة " دون كيخوته " إذ نسبها إلى مخطوط عربى عثر عليه لشخص يدعى سيدى حمادة بن الجيلى. كذلك الدمينى فى هذه الرواية حاول أن ينسبها إلى هذا الراوى الذى دخل عليه فى مكتبه

بإدارة البريد (وهذا فيه تغريب للجانب الواقعى للمؤلف ومن ثم فإن الحديث عن سيرة ذاتية فى مثل هذه الأعمال المتقدمة فنيا يدل على جهل بطبيعة الأعمال الروائية وتطورها) وفتح حقيبته وقال له : " يا أستاذ على، فى هذه الحقيبة أجزاء من نص ممزق من مخطوطة قديمة، حاولنا تجميعه فخانتنا المقدرة، وقد أشار علىَّ بعض الأصدقاء بأن أعرضه عليك لعلك تستطيع إخراجه من حقيبته إلى النور " (ص٧٧).
أما محتويات الحقيبة فكانت الأشياء التالية : أوراق مكتوبة بالحبر. قطع صغيرة من الجلد عليها نقوش كتابة موشومة، وأخرى كبيرة موشومة بمشجرات تتسلسل فيها الأسماء والتواريخ. ووجد فى قاع الحقيبة عددا من أشرطة الكاسيت وقطعاً صغيرة من جرار قديمة منقوشة، وخرزة زرقاء ". إنها إذاً الوسائل القديمة والحديثة التى تكلمنا عنها من قبل فى الجزء الخاص بآليات السرد، وهى التى أعاد المؤلف ترميمها أو ترميم ما رثَّ منها ، واعتمد عليها فى كتابة هذا النص الملىء بالحيل والتقنيات والأدوات الفنية، كأن الدمينى أراد أن يحشد فى عمله الروائى الأول كل ما شهده فن الرواية من تطور وتطوير حتى يثير دهشة القارئ. وأنا أعتقد أنه حقق فى ذلك نجاحا مذهلاً، وسوف تكون مهمته فيما بعد صعبة جدا لأنه لن يستطيع النزول عن القمة التى بلغها فى أول محاولة.

اللغة والوصف

إن المشكلة الحقيقية فى مثل هذه الكتابات التى تتخطّى حدود الواقعية التسجيلية تكمن فى السيطرة على لغة قادرة على الإحاطة بهذا الواقع الجديد الذى يمزج بين مجموعة من العناصر منها الواقعى ومنها السحرى والأسطورى ليشكل منها جميعا واقعا سحريا أسطوريا. من هنا كان لابد للمؤلف أن يلجأ إلى استخدام لغة يبرز فيها أمران : أولهما قلق شاعرى يجعل النص مفتوحا لكل الاحتمالات، أو كما قال سهل الجبلى : "....... ورأيت أن هذا الوادى الساكن فى إلْف العادة بحاجة إلى روح

صاخبة عابقة بالجنون مثل نوره، كما أن يقينية نص عزة، وما لحق به من حذف وإضافة، هو الآخر يفتقر إلى قلق شاعرى يتحدى صرامته أو يشذ بها " (ص ١٠٢). وهذا القلق الشاعرى جعل كل شىء فى الرواية غير محسوم بصورة يقينية : فنوره على سبيل المثال لا ندرى هل أدخلت فى نص عزة أم لا ؟ وقل مثل ذلك فى أشياء كثيرة أخرى، حتى موت سهل الجبلى نفسه لم يصبح شيئا يقينيا، على نحو ما يحكى لنا فى الفقرة التالية : " حملوا الجثة المسجاة على النعش وهم يدمدمون يا رحام..... يا رحام..... غفر الله لك يا سهل الجبلى. صمت... إننى هنا لم أمت بعد فاتركونى أيها العميان. ولم يسمعنى أحد. لم أطق متابعة مراسم الدفن فدخلت الخيمة وأنشدت مع " المقالح " هل فاتن ورشيق هو الموت ؟.... إلخ " (ص ٢٣٨). وهذا المشهد يذكّر بمشهد موت الدكتاتور وقيامه فى رواية " خريف البطريرك " لجارثيا ماركيز، إذ نجده فى الفصل الأول من الرواية ميتا، ولكن وعيه ينثال وهو ميت على النحو التالى : " حدث نفسه متأملا الموكب الذى كان يتقاطر حول جثته، وللحظة نسى عزمه الغامض على المخادعة وأحس بنفسه مهانا، متقلصا بصرامة الموت أمام عظمة السلطة. ورأى الحياة بدونه، رأى بقلق خفى أولئك الذين لم يأتوا إلا لحل اللغز هل هو ذاك حقا أم لا، ورأى شيخا حيّاه بتحية ماسونية على نحو ما كان الحال خلال الحرب الفيدرالية، ورأى رجلا فى حداد يقبل خاتمه، ورأى تلميذة تضع زهرة على جثته، ورأى بائعة سمك غير قادرة على تصديق حقيقة موته " (صفحة ٣٢ من ترجمة محمد على اليوسفى). ولكن الجنرال الميت رفع يده فجأة فذاب الجميع من الرعب... وصدر أمر الدكتاتور لا يخرجن أحد حيا من مؤامرة الخيانة هذه..... إلخ.

الأمر الثانى فيما يتعلق باللغة المستخدمة فى رواية على الدمينى هو استخدام الصور الشعرية المكثفة والتوسع فى الجانب الوصفى. نقرأ فى مفتتح الفصل الأول : " كان الليل عباءة مطوية فى أطراف الغرفة انطفأ قمره وسالت أنجمه من تحت فتحات الأبواب إلى الشوارع الصامتة عند الواحدة صباحا " (ص ١٠) فهذه لغة شعرية

تصويرية تقابلنا على طول الرواية، تردفها لغة فيها أيضا تصوير مكثف، لكنها تتلاقى مع العالم السحرى الأسطورى الذى يقدمه لنا الدمينى فى " الغيمة الرصاصية " تقرأ على سبيل المثال : " منذ اكتمل هيكل الخيمة وجدتنى فى ثياب الليل كمعزول تفيض الحرية عن حاجته، وتشح عن إسعاده، أتأمل ما انبنى فى الذاكرة وخيمة الروح وما أنجزه الزمن على وجه الوادى من تفاصيل. وفى هجعة إحدى الليالى كنت أمد يدى للنجوم اللامعة على سطوح غدران النهر فأغسل تعبى من هدوء أسرف فى ثقله حتى نام أهل الوادى " (ص ١١٠). وكما هو واضح فإن الفقرة المذكورة تشتمل على الخصائص التالية :

- استخدام الصور البلاغية المعروفة بشكل مكثف كالتشبيه والاستعارة والكناية والمجاز.
- استكناه العالم الباطنى والمزج بينه وبين ما يحدث فى الخارج.
- التراسل الكونى إذ يمد يده للنجوم اللامعة على سطوح غدران النهر، وقد سبق أن قلنا إن هذا التراسل وسيلة من وسائل بناء العالم السحرى الأسطورى فى هذا العمل الروائى.

وهكذا يكون على الدمينى بهذه الرواية الأولى قد استحق أن يكون أحد مبدعى هذا الفن الذى يلقى من الازدهار والتوهج والانتشار هذه الأيام ما لا يلقاه أى جنس أدبى آخر. وكل هذا يؤكد المقولة الشائعة حاليا عن أن هذا الزمن هو زمن الرواية.

ما ذكره رواة الأخبار عن سيرة أمير المؤمنين

الحاكم بأمر الله

هذه الرواية لمحمد جبريل صدرت عن دار الهلال بالقاهرة فى مايو ٢٠٠٣، وهى عن حياة وأعمال هذا الحاكم الفاطمى أبو على منصور المثير للجدل والذى كثرت الروايات حوله، وخاصة فيما يتصل بأفعاله الغريبة، وكان أبوه الخليفة العزيز بالله قد منح ولاية عهده لابنه أبى على منصور منذ أن كان طفلاً فى الثامنة من عمره. وقد توفى العزيز بالله فى بلبيس عندما ذهب إليها على رأس قواته لدرء خطر غزو الروم للشام، ومرض هناك، وأحس بدنو أجله، وكان عمر ابنه أبى على منصور فى ذلك الوقت دون الثانية عشرة، ومات العزيز بالله فجاء برجوان الصقلبى خادم الخليفة وكبير خزانته فوضع العمامة بالجوهر على رأس ابنه أبى على منصور وقبل الأرض بين يديه قائلاً : السلام عليك يا أمير المؤمنين ورحمة الله وبركاته. وأدرك الناس ما حدث فقبلوا الأرض وسلموا عليه بالخلافة، ولقب منذ ذلك الحين بلقب الحاكم بأمر الله. وليس هذا هو اللقب الوحيد لأبى على منصور، وإنما هناك ألقاب أخرى مثل الحضرة، وأمير المؤمنين، والإمام وغيرها.

وتنقسم الرواية إلى ثلاثة أبواب هى التكوين، والصراط، والخفاء. وتبدأ بمقتل الشيخ معتمد الدمنهورى. وقد قيل فى سبب مقتله إنه أفتى بقتل الحسن بن عمار شيخ كتامة وأهم شخصية فى الدولة بعد الخليفة، وهو الذى قرَّب إليه شيوخ كتامة وولاهم الوظائف المهمة، وفى مقابل ذلك قلَّل من شأن الأتراك والديلم، وحجب عنهم الفرص،

وزاد فأساء معاملتهم، وألجأهم للهروب إلى الشام. وكان الشيخ الدمنهورى قد وجد فى تصرفات الوزير الحسن بن عمار مروقا عن الدين، فأحل الخلاص منه، ثم إنه ساحر، والسحرة ملعونون فى القرآن، واتهمه بأنه يبيع الولايات، ويعزل الولاة، ويعيدهم إن دفعوا ما يسد عينه، ويُغرى على سائر الرعية من استمالهم من الزعر والحرافيش للاعتداء على حرماتهم. تعددت أعمال النهب وانتهاك الحرمات، وصار من المألوف أن يغادر المرء بيته فلا يعود إليه، يقتله أو يغيِّبه فى المجهول من لا يتكلمون ولا يفصحون عن هويتهم. ومن العجيب أن الرواية كلها (حوالى ٢٦٠ صفحة) مليئة بأفعال كهذه يرتكبها أغلب الحكام، ومنهم الحاكم بأمر الله نفسه الذى كثيرا ما كان يشترك بنفسه فى قتل شخصية ما مثلما حدث مع برجوان الصقلبى، وكان الحاكم دائم الشك فى ولاء من يعملون فى خدمته. ولهذا قتل الكثير من الوزراء والمشايخ ورؤساء القبائل والقضاة والأعيان والوجهاء والخاصة والعامة. لم يسلم من القتل أقرب الناس إلى الحضرة من أقاربه وخواصه وكتابه وعلمائه، بل إنه قتل مؤدبه أبا التميم سعيد بن سعيد الفارقى وهو يسامره فى مجلسه، وقتل ابن أبى نجدة متولى الحسبة، ومن العجيب أيضا أن الكثير من هؤلاء كانوا يستحقون القتل. فابن أبى نجدة – على سبيل المثال – كان بقالا، فلما تولى الحسبة أساء معاملة الناس وصادر التجار، وجبى الأموال، وأخذ التركات والجوالى، واستولى على غلات البلاد، فعظم أمره، واستفحل شأنه، وذاع صيته، وبالغ فى التنعم، حتى مشيته صارت أقرب إلى الاختيال، واستحدث الأعاجيب فى حياته وفى قصره، حتى نقم عليه السلطان، فأمر بإيداعه السجن، ثم أمر بقطع لسانه ويده، ثم بضرب عنقه. هكذا نجد أنفسنا دائما أمام رواية من روايات الحكم البشع الفاسد المتسلط، حيث الحكام لا رقابة عليهم، ولا شىء يحول دون ارتكابهم لأفظع المظالم، ولا شىء يردعهم عن الحرام، واللصوصية، وتكديس الثروات. فهذا هو حكم العصور الوسطى الذى ما زال مستمرا فى بلادنا إلى الآن. وبهذا نجد فى الرواية، كما نجد فى كتاب ابن إياس " بدائع الزهور فى وقائع الدهور " أن الحاكم عندما يموت أو يقتل يعثر فى خزائنه على أطنان من الثروات المكدسة من كل صنف

ولون : جواهر، وأموال، وحلى، وحبوب، و"أقمشة من الحرير والديباج وغير ذلك. ويروى ابن إياس عند الحديث عن مقتل الأمير برجوان فى الفصل الخاص بخلافة الحاكم بأمر الله فيقول عن الثروة التى تركها برجوان : " فلما مات احتاط على موجوده فوجد له أضعاف ما وجد للأمير جوهر القائد. فمن جملة ذلك من الذهب العين مائتا ألف ألف دينار، ومن الفضة الدراهم خمسون إردبا، ووجد له من القماش مائتان وستون بقجة، ووجد له ألف قميص حرير سكندرى، ووجد له اثنا عشر صندوقا ضمنهم جواهر وفصوصا، ووجد من الفرش والأوانى ما لا يحصى، حتى قيل كان ينقل من حارة برجوان إلى قصر الزمرد فى كل يوم دفعتان على مائتى جمل، نحو أربعين يوما فى موجود برجوان وهو لا يفرغ، هذا خارجا عن الضياع والأملاك والدواب والبهائم والعبيد والجوارى وغير ذلك ".

الوقائع الغريبة لموت الدمنهورى

ذكر الرواة أن قتل الشيخ الدمنهورى كان له آثار مهمة. فقد كسفت الشمس طيلة يوم مقتله، واشتد البرق والرعد، وتكاثفت السحب فى وقت الصيف، وأمطرت السماء ماء أسود، وسقط رمل وتراب كالمطر، وتكاثرت فى السماء النجوم ذات الذيل، وانقذفت فى ساحات القصور الفاطمية حجارة حمراء كأنها اللهب، وهبت من ناحية المقطم ريح سوداء محملة بالتراب... وخسفت قرى من أعمال قنا والصعيد، وحدثت تصدعات فى معابد الكرنك... إلخ أشياء كثيرة حدثت من هذا القبيل. ولا شك أن الشيخ الدمنهورى من الشخصيات القليلة الصالحة فى الرواية، فقد كان عالما عابدا عاملا، يصحو مع الفجر، ويسعى إلى الجامع الأزهر القريب من بيته ليؤم المصلين، وحلقته فى الجامع تدور حول خمسة عشر عمودا لكثرة الطلاب الذين يقصدون مجلسه. وكان معروفا عنه ميله إلى التفريج عن المكروبين، كما كان عفيفا، متقيا، ولا يرى إلا صالح الناس. لم يكن يرد السائلين، ولا يتعلل بظروف تمنعه من مد يد المساعدة، وقد ظل حتى قتل عف

اللسان، يتغلب على الانفعال، ويفعل كل ما وسعه من الخير. وعرف عنه أيضا ميله إلى العزلة، والتزام الخلوة مع إظهار التواضع ولين الجانب. يشارك فى أمور الدنيا بقدر ما يطلب منه فى قضايا الدين. ثم إنه كان جريئا فى الحق، لا يخشى بطش الحكام والأمراء، ويواجههم دائما بما يكرهون؛ وربما تكون هذه الصفة البارزة فيه هى التى أدت إلى قتله .

شخصية الحاكم

مما لا شك فيه أن الحاكم بأمر الله هو الشخصية الرئيسية فى هذه الرواية والشخصيات الأخرى على أهميتها واتساع مساحة كل منها ما هى إلا شخصيات تابعة للسلطان، حتى ولو كان بعضها يحاول فرض سلطانه ونفوذه، خاصة خلال الفترة التى كان الحاكم فيها صغير السن، مثل برجوان الصقلبى، والحسن بن عمار، لكن الحاكم عندما بلغ الحُلُم استطاع أن يقضى على نفوذ كل من تخول له نفسه الاستئثار بالسلطة، وكان المصير فى أغلب الأحيان هو القتل بلا شفقة ولا رحمة. فالسلطان إذن هو الحاكم الأوحد، والفرد الذى لا راد لقوله، ولا مراجعة لقراره. وشخص كهذا يكون مطلق اليد فى كل ما يفعل. فما بالك إذا كان من أهم صفاته أنه كان يغلِّب السوء، ويميل إلى الشر والأذى، ويكثر الانتقال من حال إلى حال، ولا يملك نفسه عند الغضب، وربما تغيرت نفسه لشك اقتحم سكينتها، فيطرد كل من فى مجلسه، ويأمر بإطفاء الأنوار، يتأمل الظلمة، ويشرد فى المدى. وكانت أوامر الحاكم فى كثير من الأحيان تتسم بالغرابة، وكانت السجلات التى تصدر عنه تثير الاضطراب والبلبلة. ومن هذه السجلات منع خروج النساء من البيوت بعد العشاء، ومنع الرجال من الجلوس أو الوقوف داخل الحوانيت، ويحرم على الناس أكل الملوخية والترمس والجرجير وغير ذلك، بل إنه حرم ذبح الأبقار السليمة إلا فى أيام عيد الأضحى، فلا يذبح إلا ما كان بعاهة أو لا يصلح للحرث، وحرم بيع الفقاع على أى نحو، ومنع صيد

السمك الذى بلا قشر أو بيعه، وحرم دخول الحمام بلا مئزر. وكان الحاكم يقضى على الملل بقطع الرقاب، وسمل الأعين، وقطع الآذان، وسلخ الجلد. وبصفة عامة فإن القتل كان ديدنه فى كل وقت وحين، حتى صـــار القتل - كما يقول الراوى (ص ٩٧) - هدفا فى حد ذاته : يقتل لأنه يريد أن يقتل، وإن لم تمتد يده إلى مال أحد من رؤساء دولته بعد أن قتلوا بأمر منه أو قتلهم بيده. وجاءت فترة لم يعد الحاكم فيها يخفى ظمأه إلى الدماء. قبض على جماعة كبيرة من غلمانه وكتبته وخدمه الصقالبة داخل القصر، وقتل قائد الجند الفضل بن صالح الذى أخمد ثورة أبى ركوة، وأحرق جسده ونثر رماده فى الهواء. وقتل رجاء بن أبى الحسين لأنه صلى التراويح فى رمضان. انتزع من جسده قلبه ولسانه وأحشاءه الداخلية وألقى بها الجند فى قاع النهر. وتغيرت نفسه على الكاتب الحسينى الشريف فقطع رأسه وسلخها وأرسلها إلى أهله. وأمر بقتل النساخ هانى نصوح، إذ اتهمه بأنه يستعين بخياله فيحوِّر ويغيِّر فى بعض التعبيرات، ويحذف ما يخل بالسياق. وقد أمر بقتل علماء السنة الموجودين بدار الحكمة لأنهم - فى رأيه - كانوا يجتمعون هناك لتدبير المكائد والدسائس وليس للاطلاع والدرس. وهكذا يتوالى مسلسل القتل دون أى رادع لأنه ليس هناك من يقول له إن هذا يمثل تعديا على الحرمات... وهذا هو الحكم المطلق دائما. ربما تتغير أشكال التعذيب والظلم والقتل، ولكن يظل الفعل واحداً ما دام الحاكم يجد كل الأبواب مفتوحة أمام نزواته وقراراته الظالمة المتسلطة. وقد قدم لنا كتاب وأدباء أمريكا اللاتينية صوراً وفظائع كثيرة للدكتاتورية فى هذه القارة خلال القرن العشرين. فأنا ستاسيوسوموثا حاكم نيكاراجوا الذى سقطت جمهوريته الوراثية فى أوائل السبعينات على يد ثوار الجبهة الساندينية كان لديه فى فناء قصره حديقة حيوانات بها صنفان من الأقفاص : صنف توضع فيه الحيوانات المتوحشة، وصنف آخر يحبس فيه أعداءه السياسيين. ويقدم لنا جارثيا ماركيز فى روايته " خريف البطريرك " صورة غريبة لكنها حقيقية لدكتاتور أمى يبلغ من العمر أرذله (١٨٢ سنة) يدير شئون الوطن بصماً بإبهامه. وكان المتملقون بلا حياء - الذين يسميهم ماركيز هكذا - ينادون به قائداً أعلى للزلازل الأرضية،

وللكسوف والخسوف، وللسنوات الكبيسة وغير ذلك. وكيف كانت أوامره قدراً لا يُرد حيث يعلن : انزعوا هذا الباب من هنا وضعوه هناك، ويرفع الباب، ركبوه هنا فيركب، أخروا ساعة الحائط، وعليها ألا تعلن عن منتصف النهار فى منتصف النهار بل فى الساعة الثانية ظهراً حتى تبدو الحياة أطول فتؤخر الساعة دون أى تردد. ولو تتبعنا أفعال الدكتاتوريين فى العالم العربى فى العصر الحديث وما أدت إليه هذه الأفعال من تدهور خطير فى جميع المجالات ما وسعتنا هذه الصفحات. فالدكتاتورية هى - كما يقول ميجيل آنخل أستورياس - السم الأعظم الذى ترزأ به الشعوب، ومن نتائجها الخطيرة أنها تؤدى دائما إلى الفساد والإفساد، ويكون الفساد جماعيا مما يجعل الناس غير قادرة على مواجهته.

وشخصية الحاكم بأمر الله شديدة التناقض. فعلى الرغم مما عرفناه من قسوته وقطعه للرقاب وتمثيله بالجثث وغير ذلك من فظائع وأهوال، فإنه كان محبا للتقشف وللعلم. فقد أهمل الترف الذى كان عليه أبوه العزيز بالله. وهو الذى افتتح دار الحكمة، وأمر بنقل مكتبة القصر التى أنشئت فى عهد أبيه إليها، وكانت هذه المكتبة تضم أكثر من مائتى ألف كتاب تضمها أربعون خزانة ويعمل فيها عدد كبير من النساخ، وكان الحاكم محبا للعلماء والشعراء والأدباء يحرص على دعوتهم ويحضر مجالسهم، وكان يناقش فى هذه المجالس أمور الدين والدنيا، وينزه نفسه عن اللهو والهزل، ويرفض سماع الأحاديث إلا بأسمائها. وكانت له قراءات فى أخبار العرب والعجم وأخبار الأمم السابقة. كما كان معروفا بقدرته على تذوق الشعر وتمييز الجيد منه، والتوقف عند البيت النادر أو المعنى الذى يثير الإعجاب. وفى الأيام الأخيرة من حياته أضاف إلى تقشفه أنه كان يهمل شعره على كتفيه، ويرتدى ثوب الصوف الخشن، ويدس قدميه فى مركب حديدى، حتى البياض شعار الفاطميين استبدل به السواد مع عمامة زرقاء تحولت إلى سوداء زيادة فى التقشف. وإذا كنا قد رأينا من قبل أمثلة من أوامره وسجلاته الغريبة فإن له أوامر وسجلات أخرى طيبة؛ من ذلك منعه لمظاهر العبث

والمجون التى ترافق احتفالات فتح الخليج، ونهيه عن تقبيل الأرض بين يديه أو تقبيل يده، أو السجود إلى الأرض. وقد قال فى ذلك : " إن الانحناء إلى الأرض لمخلوق هو من صنع الروم " وقد نهى عن مخاطبته بلفظ " مولانا " وأمر أن يقتصر السلام على القول : السلام على أمير المؤمنين ورحمة الله وبركاته. أوامر كثيرة من هذا القبيل، وميل إلى الزهد والتقشف، ومحاولات لتحقيق العدل بين الناس، ولعل هذه الرغبة فى تحقيق العدل هى التى كانت تدفعه فى كثير من الأحيان إلى قتل الولاة والحكام لشراهتهم وطمعهم وجبايتهم للأموال، ونشرهم للظلم والفساد. شخصية عجيبة - إذن - هى شخصية الحاكم بأمر الله الذى أخذ مساحة واسعة فى التاريخ، ومساحة واسعة فى الإبداع القصصى والروائى. ومن بين ما كتب عن الحاكم أيضا رواية " مجنون الحكم " للأديب المغربى سالم حميش، وقد صدرت منها طبعة فى مصر عن هيئة قصور الثقافة، ضمن سلسلة " آفاق الكتابة " وهى رواية لا تدخل ضمن تيار " الواقعية السحرية " ولهذا لم نتناولها بالدرس هنا، وإن كنا نود أن نستفيد منها بكلمتين نقلهما المؤلف عن مؤلفين قديمين أحدهما المكين بن العميد الذى قال عن الحاكم بأمر الله : " كان ردىء السيرة، فاسد العقيدة، مضطربا فى جميع أموره، يأمر بالشىء ويبالغ فيه، ثم يرجع عنه ويبالغ فى نقضه ". والثانى هو سبط بن الجوزى الذى قال : " وكانت خلافته متضادة بين شجاعة وإقدام، وجبن وإحجام، ومحبة للعلم وانتقام من العلماء، وميل إلى الصلاح وقتل الصلحاء، وكان الغالب عليه السخاء، وربما بخل بما لم يبخل به أحد قط ".

وعلى الرغم من أن أحد العمال القليلين الذين قاموا بنشر العدل فى البلاد وهو الوزير الحسين بن جوهر فإن الحاكم لم يلبث أن أقاله وعيَّن مكانه صالح بن على، ويذكر الرواة - كما نقرأ فى رواية محمد جبريل - أن جذور الفساد كانت ممتدة إلى ما قبل أيام حكم الحاكم بأمر الله، ولهذا لم يكد أحد يسلم من الفساد ممن تولوا أمور الحكم. فالروذبارى استبد بالأمور وأخذ فى جمع الأموال لنفسه ولأسرته، وكان جنوده

لا يتورعون عن قتل الناس وأخذهم بالشبهة، وكانت حلقات المكائد والدسائس والصراعات تتسع، والحاكم لا يزداد إلا عنفا وتجبرا حتى صار العنف جزءا من طبيعته. واتسع هذا العنف ليشمل النساء، فقد كان يتشدد فى الأمور الخاصة بهن : منعهن من الغناء والنشيد، ومن الجلوس فى الطرقات، والاجتماع على شاطئ النيل، والخروج إلى أماكن المرح مع الرجال، بل إنه مغالاة فى ذلك منع وقوف الرجال فى طرقات النساء، وأمر مشددا ألا تجلس امرأة على باب دارها. أمر كذلك بعدم دخول النساء الحمامات إلا بمئزر، بل إنه فيما بعد أغلق حمامات النساء، وإن كان قد خفف ذلك ببعض الاستثناءات مثل النسوة الذاهبات للحج، وللأسفار خارج القاهرة ومصر، والإماء فى سوق الرقيق، وغاسلات الموتى، والأرامل المقعدات فى الأسواق. كما حظر صنع الأخفاف للنساء حتى يظللن فى البيوت، وحرم النظر من الطاقات أو من فوق الأسطح أو الوقوف فى مداخل البيوت أو على أبوابها. وزاد فحظر على النساء أن يبكين وراء الجنائز أو يخرجن نائحات بالطبل والزمر وأصدر سجلا يمنع النساء من زيارة القبور.. أوامر وسجلات لا حصر لها تدل على أن الحاكم بأمر الله كان منشغلا بالشأن العام بصورة لا مثيل لها. وقد حشد المؤلف فى هذه الرواية الكثير والكثير من أوامر الحاكم وسجلاته، سواء بالنسبة للمجتمع بصفة عامة أو بالنسبة للنساء أو الذميين وغير ذلك . إنها فعلا شخصية عجيبة لم يشهد التاريخ مثيلا لها. ولست أدرى لماذا لا يكون الحاكم بطلا لمسلسل تليفزيونى حتى يتبين عامة الناس ما للحكم المطلق من أخطار ونتائج مدمرة على المجتمعات البشرية ؟!

★ ادعاء الألوهية

ذكر الرواة أن الحاكم بأمر الله عزم على نقل مناسك الحج والعمرة إلى مصر، ونقل رفات النبى عليه السلام وصاحبيه أبى بكر وعمر إلى القاهرة، بحيث تصبح هى عاصمة الإسلام. ومن أجل تحقيق هذه الفكرة شيد ثلاثة مشاهد فى المنطقة بين

الفسطاط والقاهرة. وقد بذل الإمام أموالاً لنفر من شيعته فحفروا سردابا أسفل الدور المجاورة لبيوت الرسول مقابل القبر. وقد أدرك أهل المدينة ما ينتويه شيعة الحاكم فقتلوهم ومثلوا بهم، ورصفوا الحفرات بالحجارة وغطوها بالرصاص، فلا يطمع فى الوصول إليها أحد. وهناك روايات أخرى فى هذا الشأن، وكلها تدل على أن الحاكم الدكتاتور لا يتصور أن أى شيء يمكن أن يقف فى طريقه. فالمنافقون بلا حياء – كما يسميهم جارثيا ماركيز – يزينون له كل أفعاله، ويصورون كل فكرة حتى ولو كانت غاية فى الشذوذ والغرابة على أنها عين العقل وعين الحكمة.. ولله فى خلقه شئون !!.

وإذا كان الحاكم قد فكر فى نقل مناسك الحج والعمرة من مكة والمدينة إلى القاهرة فإنه لم يكن من الصعب عليه أن يتصور نفسه إلها، وعلى الأخص أن كل أفعاله التى ذكرنا بعضا منها فيما سبق تدل على تفكير شاذ ونفس مريضة. ومما ذكره ابن إياس من أفعاله الشاذة فى كتاب " بدائع الزهور فى وقائع الدهور " أنه كان يتعاطى حسبة القاهرة بنفسه، فيلبس جبة صوف أبيض، ويركب على حمار أشهب قدر بغل يسمى " القمر "، ويطوف أسواق مصر والقاهرة، ومعه عبد أسود طويل عريض، يمشى فى ركابه، يقال له " مسعود " فإن وجد أحداً من السوقة غش فى بضاعته، أمر ذلك العبد مسعود بأن يفعل به الفاحشة العظمى، وهى اللواط، فيفعل به على دكانه والناس ينظرون إليه، حتى يفرغ من ذلك، والحاكم واقف على رأسه. وقد صار مسعود هذا مثلا عند أهل مصر، إذا مزح بعضهم مع بعض يقولون : أحضر له مسعوداً ".

وجاءت فكرة الألوهية من تدبير شخصيتين من المحيطين بالحاكم هما حمزة بن الزوزنى وأنوشتكين محمد بن إسماعيل الدرزى، حيث قال الأخير إن روح أبى البشر آدم انتقلت إلى روح الإمام الشهيد على بن أبى طالب، ومنها انتقلت إلى الحاكم صفوة السلالة النبوية، القائم بذاته، المنفرد عن مبدعاته، وقال أنوشتكين إن أمير المؤمنين ليس عليه حساب ولا عقاب، وإنه لا يُسأل عما يفعل. وقال أيضا إن أمير المؤمنين هو الصورة الناسوتية للألوهية، وهو الأحد الفرد الصمد، والمنزه عن الأزواج والعدد، ومن

أقرَّ أنه ليس فى السماء إله معبود، ولا فى الأرض إمام موجود إلا مولانا الحاكم جل ذكره فهو من الموحدين حقا. وقد جاهر حمزة الزوزنى وأتباعه بهذه الدعوة، وكانوا يفندون أقوال كل من يثور ضدها. ومما يروى فى ذلك أن أحد أعوان الزوزنى اقترب من مجلس أحد القضاة وقدم إليه رقعة تأمر بسم الحاكم لله الرحمن الرحيم أن يعترف بألوهية الحاكم ونشر ذلك بين الناس. رفض القاضى ما جاء فى الرقعة وطلب أن يعود بالأمر إلى أمير المؤمنين. وهنا علت أصوات أتباع الزوزنى بالسب والشتم، فثار الناس ووثبوا بالرجال الثلاثة فقتلوهم شر قتلة. وقد استمر التبشير بألوهية الحاكم ولم يتوقف، وأسرف الزوزنى فى دعوته قائلاً إن أمير المؤمنين ليس مجرد إمام. إنه إله لا شأن له بالترتيب الهرمى على الأرض. وله فضائل لم يسمع بمثلها، ومعجزات بهرت العقول، وآيات لا يشك فيها إلا أهل الزيغ والارتياب. وعندما اختفى الحاكم فى آخر أيامه قال الناس إنه اختفى بأمر الله ليرتفع إلى السماء، فلا يعود إلا آخر الزمان. وقال أعوان الزوزنى إن المعجزة على وشك الحدوث، وإن أمير المؤمنين الخليفة الحاكم بأمر الله سيعود إلى الظهور ليعيد إلى الدنيا ما غاب عنها من العدل والإنصاف، ويميت الظلم، ويرد كل شىء إلى حقيقته البسيطة.

أجواء سحرية

مما لا شك فيه أن عملا كهذا لابد أن يحمل أجواء سحرية نابعة من طبيعة العمل نفسه. وقد سبق أن ذكرت أن الشيخ الدمنهورى عندما قتل كسفت الشمس لمقتله وحدث تغير فى ظواهر طبيعية أخرى نظرا لصلاحه وتقواه، وكل هذا يدخل فى باب الكرامة، وهى حدث خارق للعادة يجريه الله على يد الأولياء. أما المعجزة فتختص بالأنبياء، وهذه الأمور داخلة فى صميم الدين. والمعجزات التى أجراها الله على يد أنبيائه ورسله كثيرة : عصا موسى، وإبراء الأكمه والأبرص وإحياء الموتى على يد عيسى.. إلخ، ومن ثم فإن الواقع السحرى فى بلادنا أمر عادى ومألوف يمثل جزءا من

أفكار الناس وتصوراتهم، وقد يحدث أن تستغل هذه الأفكار والتصورات فى إضفاء القداسة على أناس بعيدين كل البعد عن ساحة التقوى والعدل والإنصاف. فأعوان الوزير الظالم المستبد الحسن بن عمار أشاعوا عنه أنه يملك قوة روحية خارقة لا يدرك أسرارها غيره، وأنه أفلح - بما يملك من علم وقدرة على التخمين والاستنتاج والتنبؤ - فى أن يعرف حجم الأرض والبحر، ويحصى نجوم السماء. وقيل إن بساطه السحرى المجدول من ألياف ينتمى إلى عوالم غير مرئية، كان ينقله فى يوم واحد إلى الشام والحجاز. وكان يدعو إلى الحفلات التى يقيمها أنواع الحيوان والطير والزواحف والشياطين والجان والأرواح.

ومما يذكر من كرامات الشيخ الدمنهورى أنه فى ليلة قتله ظهر للشيخ مصابيح فى المنام. وكان الشيخ مصابيح من مريديه، ويعمل سقاء فى الجامع العتيق وكان من أهل الصلاح والتقوى يؤدى الفرائض والنوافل، ويداوم على الصوم كل اثنين و خميس. وقد قيل إنه كان يمتلك عصا النبى صالح، وتدور مع الشمسْ وفى اتجاهها، فيعرف الوقت من تحركها، ويؤدى كل صلاة فى وقتها. كما قيل إن الشيخ مصابيح يبصر ما لا طاقة لأعين الناس على مشاهدته، وينصت إلى ما تعجز آذان البشر عن سماعه، انكشفت له الغيوب، ورأى الملائكة رؤية العين، واطلع على أرواح الأنبياء، وعاين المعجزات التى خصهم بها الله. وقيل إنه كان على صلة بالجن، يتحدث إليهم، ويصدر لهم الأوامر فينفذونها على النحو الذى يطلبه.

ومن أقوال الشيخ مصابيح أن الشيطان ظهر للخليفة فى صورة زحل، ملأ حجرة نومه بوجوده. سأل الإمام وأجاب الشيطان المتخفى فى هيئة زحل. وأمر الشيطان الحضرة أن تذبح له القرابين. تحدث الشيخ عن عفاريت القتلى التى تصرخ كل ليلة فى بقعة الدم، وعن الأرواح التى تعلو فوق الرءوس، فى البيوت التى أعدم أصحابها، تغنى وتؤدى رقصات الموت. وبذلك يحيطنا الشيخ مصابيح علما بأن إهراق دماء الناس من جانب الخليفة كان بسبب تقربه، أى الإمام، إلى كوكب زحل، وطالعه المريخ . فقد كان

الحضرة يخوض فى أحاديث وهو جالس فى الظلام وحده، طرفه المقابل شىء متحرك ينطق فتغيب عنه ملامح البشر، يخاطبه الإمام بقوله : يا سيدى زحل ! وقد كان هذا - فى تقدير الشيخ مصابيح - هو الشيطان نفسه متشبها فى صورة كوكب جماد لا يتحرك ولا ينطق.

وكانت الأشباح تظهر كثيرا لأمير المؤمنين، ويقال إن ظهورها كان بسبب إمعانه فى قتل الناس. كانت تتراقص أمام عينيه، وتقترب منه، وتطالعه فى ظلمة الردهات والأقبية والحجرات، أو فى أضوائها الخافتة، وأحيانا فى غرفة نومه حين يغلقها عليه. وكانت تتقافز فوق الجدران، وعلى الأسقف، تصعد السلالم وتختفى أو تعود ثانية.

وقد انتشر التنبؤ بالغيب فى كل مكان، وتحقق من ذلك للمتاجرين والمدعين ثروات طائلة على حساب حياة الناس. وكل هذا جعل الناس ينظرون إلى الإمام على أنه ألعوبة فى أيدى الوزراء والكتبة، فقد جعلوه - فى نظر الناس - غير أهل لتصريف أمور الدولة، فعقله مشوش، وقراراته وليدة انفعال، أو رغبة فى الإملاء وتأكيد السيطرة.

وفى آخر حياة الحاكم كانت تطالعه مخلوقات غريبة، لم تكن تظهر فى الليل فقط، وإنما أخذت تظهر كذلك فى النهار إلى أن جاء وقت اختفائه. وتضاربت الآراء حول هذا الاختفاء حتى تحول هو الآخر إلى نوع من السحر. فهناك من قالوا إن الوزراء والأمراء هم الذين أجبروا الإمام على الاختفاء، وأنهم يعرفون مكانه، وقيل إنه قبض على رجل من بنى حسين بالصعيد أقر بأنه واحد من أربعة قتلوا الإمام وفروا فقبض عليه واختفى الآخرون. وقالت إحدى الروايات إن ست الملك أخت الإمام هى التى تعاقدت مع رجلين قتلاه أثناء جولته الليلية بتلال المقطم وأخفيا أثره، خاصة وأن وجوده لم يعد مرغوبا فيه بعد ادعاء الألوهية. ويقال إن ست الملك أمرت بقتل الرجل أو العبدين اللذين قاما بقتل الإمام حتى لا تنكشف الجَريمة.. وهكذا أقوال كثيرة تدخل فى باب السحر والأسرار والألغاز أكثر من دخولها فى عالم الواقع. وهذه - بلا شك - هى حياة الحاكم بأمر الله التى ما زالت إلى الآن تحرك أقلام الكتَّاب.

الواقعية السحرية فى أدب محمد مستجاب

محمد مستجاب، رحمة الله عليه، كاتب ذو خصوصية فريدة فى أدبنا العربى الحديث. وأسباب ذلك كثيرة ومعروفة، من بينها أنه كان صاحب رؤية خاصة لا ينازعه فيها أحد، وأنه قدم للمكتبة العربية أعمالا سوف تظل دائما مثيرة للجدل والتأمل ومفجرة للطاقات الإبداعية عند الآخرين. إضافة إلى أنه امتلك سمة عبَّر عنها بصدق سيد الوكيل فى مقال له تحت عنوان " مستجاب.. حقل ألغام " عندما قال : " إن كتابات محمد مستجاب هى خليط من السيرة الذاتية، والسيرة الشعبية، والقصة، والشعر، والمقامة، والنقد، والكوميديا والتراجيديا، أو التنكيت والتبكيت، أو الجنون والحكمة ". على أن أهم خاصية – فى نظرى – هى أن أدب محمد مستجاب داخل بقوة وعمق ضمن تيار الواقعية السحرية لا من خلال مفهومها العجائبى فقط، وهذا ما يتصوره كثير من الكتاب أى عالم الجن والعفاريت و"ألف ليلة وليلة " وما إلى ذلك، وإنما من خلال مفهومها المعاصر القائم على ثلاثة ارتباطات هى :

١- العجائبى المتمثل فى الأشياء المذكورة إضافة إلى حواديت الجدات.

٢- الأسطورى وهناك مقولة مهمة لخروخى لويس بورخيس هى: "إن الأسطورة تقع فى بداية الأدب وفى منتهاه ".

٣- والارتباط الثالث هو الجانب السيريالى. ومعروف أن السيريالية مذهب حديث ظهر قبل منتصف العقد الثالث من القرن العشرين، جاءت تتويجا للحركات الطليعية مثل المستقبلية، والماورائية، والتكعيبية، والتعبيرية، والدادائية وغيرها. ومن العجيب أن وصول محمد مستجاب إلى هذا المفهوم الحديث للواقعية السحرية قد تم بشكل تلقائى وعفْوى دفعته إليه موهبته الخالصة. فعندما بدأ محمد مستجاب يكتب فى أواخر

الستينات (نشر أول قصة له فى مجلة " الهلال " فى أغسطس عام ١٩٦٩ وكان عنوانها " الوصية الحادية عشرة ") لم تكن الواقعية السحرية قد عرفت فى العالم العربى. وأنا شخصيا، وكنت متابعا دءوبا للآداب الأجنبية، لم أسمع عنها إلا عندما ذهبت إلى إسبانيا للدراسة عام ١٩٧٧، وكانت تتردد بقوة هناك فى ذلك الوقت أسماء بورخيس، وكورتاثار، وماركيز، وغيرهم ولا شك أن الواقعية السحرية أنماط وأنواع مختلفة، فهى عند أليخو كاربنتير غيرها عند ميجيل أنخل أستورياس، غيرها عند بورخيس. وقل مثل ذلك بالنسبة لجارثيا ماركيز، وخوان رولف، وخوليوكوتاثار وسواهم. والواقع السحرى عند مستجاب - فى رأيى - قريب جدا من الواقع السحرى عند خورخى لويس بورخيس، خاصة من جهة استخدام الأسطورة الشعبية فكل منهما لا يقف عند السطح، وإنما يذهب إلى العمق أو الجذور. وقد كتبت عن بورخيس كتابات كثيرة فى هذا الشأن، ومن أعمق ما وجدته فيما كتب عن محمد مستجاب بهذا الخصوص مقال لأستاذنا المرحوم الدكتور شكرى محمد عياد تحت عنوان " القفز على الأشواك - كوميديا الأسطورة " قال فيه : " الحقيقى وغير الحقيقى (فى أدب مستجاب) كلٌّ واحد. فكرة الحقيقة نفسها غير واردة، فهى من اختراع القصاصين فى عصر العقل. والشخصيات ليسوا بشخصيات " أفراد " لهم صفاتهم المميزة، ولا " نماذج " يمثلون فئة من البشر، ولكنهم أشبه بشخوص الأراجوز أو خيال الظل، والحدث لا يتطور بل يدور حول نفسه حافزاً فى العمق مثل البرِّيمة." ويخلص الدكتور عياد إلى أنك تستمتع بالحكاية كشىء مختلف، غريب فى هذا الزمن، وربما شبهتها بالحكاية الشعبية، ولكن الكاتب ليس بالساذج إلى هذه الدرجة، فهو يدخل عليك ككاتب واقعى شديد الالتصاق بما يجرى فى قريته... إنه إذن يذهب إلى أعمق من الخرافة أو الحكاية الشعبية. إنه يذهب إلى جذر الأسطورة نفسها، ولكنه يذهب إليها بوعى إنسانى حديث فيحولها إلى كوميديا. وجذر الأسطورة أسبق من أى أدب مكتوب، أسبق من قصة أوزوريس أو جلجاميش أو أوديسيوس أو أوديب.

والحق أن الدكتور شكرى عياد، فى هذا المقال الرائع، بدا لى كأنه يقدم تنظيرا رائعا للواقع السحرى دون الاستعانة بأى مراجع أجنبية أو حتى دون أن يلتفت إلى أن هناك تياراً بهذا الاسم يغزو الساحة الأدبية العالمية منذ عقود. ولكن أعمال محمد

مستجاب، وخاصة هذه القصة التى توقف عندها وهى " كوبرى البغيلى " من مجموعة " ديروط الشريف " قدمت له الأرض الخصبة التى انطلق منها ووضعت يديه على أشياء كان لابد أن ينتبه لها بوصفه ناقداً حصيفاً ومتميزا. فمحمد مستجاب على الرغم من غرابة ما يقدمه فإنه فى الأساس كاتب واقعى شديد الالتصاق بما يجرى فى قريته، وهذا عنصر مهم (الالتصاق بالواقع) فى الواقعية السحرية ينبغى أن يكون بينه وبين العنصر الآخر وهو " الجوانب السحرية " توازن دقيق، وإلا اختل العمل وحدث له انهيار، أو على الأقل تتحول الأشياء السحرية إلى أكاذيب لا يصدقها عقل. وهذا ما حذّر منه جارثيا ماركيز عندما قال فى محادثة مع صديقه بلينيو ميندوثا إن المرء لا يمكن أن يخترع أو يتخيل كل ما يعنّ له، دون ضوابط، وإلا تحول الأمر إلى مجرد أكاذيب، والأكاذيب فى الأدب أكثر خطورة منها فى الحياة الواقعية. ومما قاله ماركيز فى هذا الشأن : " إن الأشياء الأكثر دخولا فى حالة الاعتساف الظاهر تحكمها قوانين. والمرء يستطيع أن يزيح مساحة العقل بشرط ألا يقع فى الفوضى، أى فى اللاعقلانية المطلقة ". وذلك لأن الخيال - فى رأيه - ما هو إلا أداة لتشكيل الواقع. لكن مصدر الخلق أولا وأخيرا هو دائما الواقع. أما الفانتازيا، أو الاختراع الخالص والبسيط، على طريقة والت ديزنى، فهو أكثر الأشياء إثارة للكراهية. ولا شك أن هذا التوصيف لمفهوم الواقعية السحرية يجعلنا ندرك لماذا كان محمد مستجاب حريصا على أن يذهب إلى أعمق من الخرافة أو الحكاية الشعبية، ويذهب - كما قال الدكتور شكرى عياد - إلى جذر الأسطورة نفسها بوعى إنسان حديث. ولعل هذا هو الذى جعل الكثيرين لا يستطيعون الوصول إلى كنه أدب محمد مستجاب، وكان هذا هو السبب أيضا فى أنه لم يأخذ حقه من التقييم وهو حى، فقد نظرنا إليه دائما على أنه كاتب عادى، ربما يتميز عن الآخرين ببعض ما نال من شهرة، مع أنه - فى رأيى - لم يكن يقل إبداعا أو عمقا عن الكاتب الأرجنتينى المشهور خورخى لويس بورخيس. وهذا ما سوف أركز عليه فى هذه الدراسة. لقد كنت أنظر إليه عندما نلتقى فى مؤتمرات الثقافة الجماهيرية، ويسعد بأى تكريم يقدم له، فأقول فى نفسى : ما أتعس هذا الزمان الذى لا يجد فيه أدباؤنا الكبار من يقدرهم حق قدرهم ! إن الكاتب المكسيكى خوان رولف،

برواية واحدة، هى " بدرو بارامو " ومجموعة قصصية واحدة هى " السهل يحترق " حاز شهرة عالمية لا مثيل لها، والكتّاب عندنا يعانون من شظف العيش، ومن تهميش دورهم وكنا نتصور أن هذه حالة إلى زوال، ولكن من الواضح أنها ستظل ممتدة طالما بقيت أوضاعنا جامدة، فاقدة للحياة، والتطور، والنماء.

أعمال مستجاب

بدأ محمد مستجاب - كما أسلفت - ينشر قصصه منذ عام ١٩٦٩. وقد نشر فى معظم المجلات والصحف التى كانت تصدر فى ذلك الوقت حتى تكونت لديه أول مجموعة قصصية وهى " ديروط الشريف " التى نشرت عام ١٩٨٤. وكانت قد صدرت قبلها أول رواية له وهى " من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ " عام ١٩٨٣، وتوالت أعماله بعد ذلك، ومنها روايته الثانية " إنه الرابع من آل مستجاب " (٢٠٠١) ومجموعات قصصية أخرى مثل " قيام وانهيار آل مستجاب " و " قصص قصيرة حمقاء " و " الحزن يميل للممازحة " و " القصص الأخرى ".. وقد عرف مستجاب أيضا بمقالاته التى تجمع بين طبيعة المقال وطبيعة القصة، وتذكرنا بما فعله يحيى حقى فى بعض كتبه مثل " كناسة الدكان " وغيره. ومن أهم كتابات مستجاب فى هذا النوع " بوابة جبر الخاطر " و " نبش الغراب " و " حرق الدم " و " أبو رجل مسلوخة " و " أمير الانتقام الحديث ". ومعروف أن لديه أعمالا كانت تحت الطبع، أو لعل بعضها ظهر مؤخرا مثل " مستجاب الفاضل" و"كلب آل مستجاب" وقد تُرجمت بعض أعماله إلى اللغات الفرنسية، والإنجليزية، والهولندية، واليابانية.

هذا التنوع فى أعمال محمد مستجاب، بالمقارنة بقلة ما كتب عنه يدل على أنه لم يُدرس كما ينبغى، ولم تحلل أعماله التحليل الذى يجعلها قريبة من فهم القارئ العادى غير المتخصص. وهذه مشكلة حقيقية الآن فى ثقافتنا يعانى منها الكتاب والقراء على حد سواء؛ فالكتاب شبه مجهولين لأنهم يقدمون أحدث ما أنتجه العقل البشرى فى مجالات الفن والإبداع، والقراء معذورون لأن الثقافة السطحية - إن صح أن نسميها كذلك - صارت هى السائدة.

الواقع السحرى

وسوف نحاول فيما يلى أن نبحث عن الواقع السحرى فى كتابات محمد مستجاب، مركزين هنا على كتابين فقط هما " أمير الانتقام الحديث " وهو كتاب صادر عن " مكتبة الأسرة " ٢٠٠١، و رواية " إنه الرابع من آل مستجاب " وهى صادرة أيضا عن " مكتبة الأسرة " ٢٠٠٣. ونتوقف أولا عند الكتاب الأول. ويبدأ هذا الكتاب بفقرة دالة تقول : " سافر معوض وساب الغُلب لأصحابه، واللى معاه غلب ينام به ويصحى به، وهى صفات مبكرة لأمير الانتقام الحديث... مع أنى لم أكن أعرف أن اسمه معوض "، أى أنه أمير انتقام يختلف كلية عن المسمى الذى يحمله، فلا هو أمير، ولا هو مرفه، ولا هو منتقم، وإنما هو شخص فر بنفسه وترك الغُلب والفقر لأصحابه أى أنه مجرد هارب من الأوضاع السيئة المتردية.

وكتاب " أمير الانتقام الحديث " يذكرنى كثيرا بكتاب يحيى حقى " كناسة الدكان "، لأنك إزاء الكتابات الموجودة بهذين الكتابين تسأل نفسك دائما : هل هى مقالة أم قصة قصيرة ؟ وذلك أنك تجد نفسك أمام هذين النمطين من الكتابة فى وقت واحد. ولنبدأ بدراسة " البدائية.. محاولة للإدراك "من كتاب " أمير الانتقام الحديث "، لنجد أن محمد مستجاب فى هذه الدراسة يبدو مؤرخا للعادات الشعبية، ولكنه فى الوقت نفسه يحكى لنا قصة المقدس بسادة (التى ننطقها بصادة) الذى يرتكز بظهره على حائط معمل البيض الذى يمتلكه ، ويظل ممعنا فى الذاهب والقادم، يرد التحية على العابرين حتى ولو لم يقم أحدهم بإلقائها. وما يهمنا هنا هو ما جاء فى هذه الحكاية ويدخل ضمن الواقعية السحرية. فالمقدس بسادة كان يقوم بمجموعة من الألاعيب السحرية تجعل الصبيان يتجمعون حوله، ومن ذلك أنه كان ينادى على أى واحد داخل المعمل كى يحضر له ديكا ودجاجة. وماتكاد سيقان الديك والدجاجة تصل إلى الأرض، والصبيان جالسون فى عبث حول المقدس بسادة، حتى يندفعا طائرين على الأرض فى سرعة مذهلة، حيث يهربان إلى غابات النباتات المجاورة فى الحقول، بعد ذلك يتلو المقدس

بسادة بعض التعويذات فيعود الديك والدجاجة فى امتثال وقد انحنت رأساهما خضوعا. ومن ألاعيب المقدس بسادة أيضا أن يأتى بقالب طوب نى (فى الفصحى أخضر أو لبن) وقالب طوب أحمر، المسافة بينهما تصل إلى نصف المتر، ويظل بسادة يعزّم ويقرأ ويصرخ فى القالب النى، وإذا بهذا القالب يتحرك : يتحرك على الأرض حركة واضحة حتى يصل إلى القالب الأحمر، ثم يندفع إليه لكنه يتراجع للخلف، ويعود فيخبط القالب الأحمر الصلب، ليتحطم ، ويظل القالب النى جامدا فى الساحة على أشلاء القالب الأحمر الشهيد.

ويقول لنا محمد مستجاب إن المقدس بسادة لم يكن وحده القادر على فعل ذلك وإنما كانت هنا غجرية تفعل أشياء من هذا القبيل (انظر ص ١١ و ١٢). ولا شك أن هذه الألاعيب التى يقوم بها المقدس بسادة أو تقوم بها الغجرية تشبه ما كان يفعله الغجرى ملكياديس فى رواية جابرييل جارثيا ماركيز المشهورة " مائة عام من العزلة " وكان أيضا يثير اهتمام الناس بألاعيبه السحرية.

ونمضى مع مقال مستجاب فنجده يراوح دائما بين المقال بمفهومه الموضوعى الخالص، وبين القصة بمفهومها السحرى. ولذلك نجده بعد ذلك يناقش قضية العلم وإيمان الإنسان المعاصر بها فى مقابل رفضه لما يسمى بالخرافة، فالعلم موجود فعلا فى نظم الإدارة والتشغيل وجرد المخازن وإصدار القرارات والتصنيع والتصدير والاستيراد واستخدام المعامل وترتيب الأولويات، ولكن ماذا أفعل فى الكتابة ؟ هكذا يتساءل مستجاب. فهناك أمور يمكن إدراكها علميا كأن يستحم ويتطهر للدخول فى عالم الكتابة. فهذا نظام نفسى شخصى يمكن إدراكه علميا. ولكن ماذا لو أن عينه رفّت أو أحس برغبة عارمة فى هرش كفوفه بما يعنى أن شيئا سوف يحدث ؟ فهل يمكن تحكيم العلم هنا ؟ ويروى لنا مستجاب ما حدث له بعد أن رفّت عينه، فقد جاء شخص يابانى – صديق لم يره منذ مدة طويلة – وأعطاه أجر قصة فى غاية الأهمية عن هذه المنطقة الشائكة بين العلم والكتابة الفنية فيقول : " إن الانشغال الشديد بالعلم سوف

يدفعنى للإلحاح على رفض هذا العالم الذى يبدو متخلفا بما فيه من ظواهر غيبية وغبية. فالعقل المعاصر الذى أنتج من أدوات وآلات إلكترونية، ومن تحكم من بعيد، ومن إنجازات تداهم العقل المعاصر نفسه، يريدنى أن أمتثل له، تاركا تلك الأمور الأخرى - غير المبررة أو غير المفسرة - جانبا. وهذا يعنى، فى أخطر معانيه، تجفيف العقل من صبيانيته المبكرة، والإلحاح العلمى على مداركه. فكيف إذن يتسنى لك أن تشعر بتلك السعادة الغامضة المبهمة، مقابل إعلاء شأن العقل، فى الفنون بالذات ؟ ". ويرى مستجاب أن ذلك يمثل اضطرابا لعقلية واحد مثله لم يستوعب التفكير العلمى لأنه شاهد أشياء كثيرة تتعارض مع هذا التفكير الصارم، ثم يروى لنا حكاية الرفاعية مع الثعبان، وخاصة ما حدث مع ثعبان الطريشة الخطر الذى يقفز فجأة من الأرض إلى الجسد مباشرة وعقرته تستوجب الاستئصال الفورى. كانوا يعملون فى ذلك الوقت فى السد العالى وكانت الطريشة تهاجمهم فبترت، بسبب ذلك، سيقان وأياد، حتى ظهر بعض أفراد النوبة فكانوا يتمتمون ويقرعون حتى تخرج الطريشة من تحت كويمات الرمال ويتم التعامل معها بما يجنب العاملين أخطارها. كذلك يروى مستجاب أشياء أخرى عن الغجر والهنود وغير ذلك، إلى أن يقول : " على الأقل ليظل فى عقلنا جزء طازج يمكنه أن يطارد السباع، وأن يتشاجر مع السلاحف، وأن يشارك الملائكة الطعام، وأن يزحف فى شقوق الثعابين، وأن يداهم بطون الغيلان، وأن ينام تحت شجرة وارفة فى غابة شاسعة لتعثر عليه ظبية فترضعه وتشرف على تربيته ليصبح بعد ذلك حى بن يقظان أو روبنسون كروز أو لص بغداد، أو طرزان، أو الرجل العنكبوت، أو الرجل الذئب أو أم أربعة وأربعين، أو كلب آل مستجاب، أو أبو رجل مسلوخة، أو رضوان خفير الجنة، أو التنين ذلك المخلوق الذى يجمع بين صفات الزواحف والطيور، وله مخالب أسد وأجنحة نسر وذيل أفعى، ثم لابد من انبثاق النيران المدمرة من فوهته المروعة، حتى يمكننا أن نستيقظ وندفع بشىء من ذلك الخيال البدائى العظيم إلى فنون القص والشعر، تحريكا لما أصابها من منطق منظم ناجم عن الإنصات الشديد لما نعتقد أنه

متطلبات العقل العلمى الذى استأثر بخيالنا فيما لا أدب فيه " (ص ١٨). ولا شك أن هذا الكلام الداخل فى سياق مقال " البدائية.. محاولة للإدراك " يدل على أن محمد مستجاب كان صاحب مخيلة سحرية بامتياز. ولا أدرى لماذا لم نهتم به الاهتمام المطلوب أثناء حياته ؟!. يبدو أن تهميش الثقافة، وظهور عدد كبير من مدَّعيى تبنى المناهج العلمية فى الأدب خلال العقود الأخيرة كان لهما دور سلبى فى سحب الأضواء أو سحب البساط من تحت أرجل الكتَّاب الحقيقيين. وهذه للأسف عملية ما زالت ممتدة ومتواصلة إلى الآن.

ولن نتوقف عند كل ما جاء فى كتاب " أمير الانتقام الحديث " لأننا نريد فقط أن نستخلص بعض الأمثلة التى تدل على التوجه السحرى الأصيل عند محمد مستجاب؛ ولذلك فإنى سوف أتناول - بإيجاز - المقالة الأخيرة التى يحمل الكتاب عنوانها. ويبدأ مستجاب هذه المقالة بقوله : " أجمل ما فى العالم غير معروف "حتى الآن". وهى مقولة تتمزق وتتناثر وتتطاير فى أنحاء الطفولة والحزن المبكر والحرمان والحظ ومسارب الحقول وظهور الحمير والأوهام وقطران العيون وألوان الكتاتيب وبؤس الشتاء.. إلخ (ص ٢١٨). ويشكو مستجاب مما يحدث فى النقد الأدبى، مشيدا بكلام قاله الدكتور فؤاد زكريا من أن ذائقة النقد الأدبى تتجه الآن إلى مصالح خاصة بالغة الهبوط والأنانية الحديثة، ضيقة الأفق، بالغة التراقص لأسماء تحقق لها أهدافها المحدودة. أما عن أمير الانتقام فيحكى لنا مستجاب أنه اتضح له خلال السنوات التى مرت به أن بطلا روائيا حديثا يجب أن يقوم فى نص جديد، يسعى للعودة إلى موطنه الأصلى الذى عذبه كثيرا كى ينتقم ممن عذبوه وحطموه ودمروه، لكنه حين يواجه الواقع الجديد يكتشف أن الأمر لا يستحق كل هذه المعاناة، وأن كل عناصر انتقامه تتهاوى أمام النماذج الطيبة الغلبانة. فبطل محمد مستجاب إذن هو واحد من هؤلاء الناس الطيبين، سافر وساب الغُلب لأصحابه كما رأينا فى مطلع هذا الكتاب بخصوص الصفات المبكرة لأمير الانتقام الحديث.

إنه الرابع من آل مستجاب

نشرت هذه الرواية عام ٢٠٠٢، ولكنها صدرت بعد ذلك مباشرة فى مكتبة الأسرة عام ٢٠٠٣، وهى تعد ثانى رواية لمحمد مستجاب، بعد روايته الأولى " من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ " الصادرة عام ١٩٨٣. ومعروف أن معظم إنتاج محمد مستجاب فى القصة القصيرة. ولا أريد أن أتوقف الآن عند الرواية الأولى لأن الغرض من هذه الدراسة هو البحث عن العناصر السحرية فى أدب محمد مستجاب. وقد سبق أن رأينا ذلك فى كتاب " أمير الانتقام الحديث " الذى يجمع بين شكلى المقالة والقصة القصيرة، وربما نرى ذلك أيضا فى مجموعة " ديروط الشريف " لكننا الآن نتوقف عند رواية " إنه الرابع من آل مستجاب ". ويقول لنا المؤلف فى بداية هذا العمل : " اخلع عقلك مثلى، واركنه جانبا، قبل الدخول إلى هذا النص " (ص ٧). ثم يبدأ مستجاب بالحكمة التى تقول : " من لم يمت بالسيف مات بغيره " ليقول لنا بعد ذلك : إن الرابع من آل مستجاب قد عاش بالسيف دون غيره. ومن وصف الراوى له ندرك أنه شخصية ليس لها مثيل، صحيح أنه لم يطارد غولاً بالغ الشراسة والحجم، لأن الذى فعل ذلك كان مستجابا آخر ليس من آل مستجاب، إذ كان فى حقيقة أمره طيبا رحوما، لا يسهل استثارة الدم فى اشتهائه، ومع ذلك إن حدث واشتعلت شهوة الدم فإن الطيور والغزلان والذئاب والكلاب والعمالقة والكتاكيت تغادر المكان، ويضطرم العالم كله بالزوابع والأعاصير والرعود والبروق، يقال إن النمل - حينذاك - كان يبكى فى سراديبه واجفا .. إلخ. إنها إذن شخصية غير عادية، أو قل إنها شخصية أسطورية سحرية (انظر ص١٠و١١). وهذا الرجل - كما نعرف فى صفحة ٤٩ - ينسب لأسرة ذات أصول طيبة، ولهذا يصفه الراوى ويصفهم قائلاً : " لقد أحسن الرجل طوال حياته كما أحسنوا، عطفا على المسكين وابن السبيل وصاحب الحق، واللائذ بهم حماية من الأعداء، ونحروا الإبل وأقاموا القباب، وكفلوا اليتيم وداهموا مزارع الخنازير وبيوت البغاء، وقوارير الجعة، وصليل الأجراس والهياكل الوثنية " أى أن الرابع من آل

مستجاب وكل أبناء هذا البيت يشبهون حرافيش نجيب محفوظ فى الطيبة والرغبة فى إقامة الحق والعدل لكنهم يختلفون عنهم فى هذه الجوانب والقدرات السحرية التى تميز آل مستجاب. ونمضى مع حكاية الرابع من آل مستجاب فنجد أنه قد جاءه فى المنام صوت آمر هامس حاسم : " اذبح ابنك " فاستيقظ، وأخذ يتأمل حول هذا الأمر الغريب، إلى أن جاءه فى يوم آخر هذا الصوت الهامس الحاسم : " اذبح ابنك.. اذبح ابنك وإلا ضيقنا عليك.. لا إله إلا الله ". وقد ظلت هذه العبارة تتكرر على طول الرواية، وكأنها نوع من الإيقاع : " اذبح ابنك " وقد أحصيتها فيما يناهز أربع عشرة صفحة، من صفحة ١٢ إلى صفحة ٨٣، والرواية كلها حوالى خمس وتسعين صفحة، أى أنها تنسب إلى ما نسميه نوفيلا NOVELA أو رواية قصيرة، ومما لا شك فيه أن الرابع من آل مستجاب رجل من أصحاب الخوارق، وأمثال هؤلاء الرجال تظهر علامات تميزهم حتى قبل ولادتهم. وقد رأت أم الرابع، وهى حامل به، أنها تضع القمر تحت أقدامها، والشمس فوق رأسها وعندما أثار الحلم اندهاشها توجهت إلى زوجها، وقصت عليه مشهد حلمها الذى لا ينسى، فغضب غضبا شديداً، لكنه أخذ نفسه بالحكمة والتأنى والهدوء، حتى لا يضحك أحد من القبيلة عليهما، وأمرها أن تعيد صياغة الرؤيا لتجعل القمر فوق رأسها. وقال لها إن القمر سوف يظل بجنانه ورقته وجماله فوق الرءوس هالة لا تضمر ولا تذبل (انظر صفحتى ٢٠ و ٢١).

ويمكن أن نستخلص من هذا المشهد الملاحظات التالية :

١- أن محمد مستجاب استطاع أن يوظف التراث الدينى وما لحق به من مأثورات شعبية توظيفا جيدا. ومعروف أن لدينا أقوالاً كثيرة فى هذا الشأن، وحكايات، وما إلى ذلك دخلت ضمن ما يتردد كثيرا على ألسنة الخطباء والوعاظ، كما دخلت ضمن الحكايات الشعبية التى يتناقلها الناس جيلا بعد جيل. ولا ننسى فيمايتعلق بالأمر بذبح الابن ما جاء فى القرآن الكريم عن قصة سيدنا إبراهيم وابنه إسماعيل،

عندما قال له : ﴿ يابُنَيَّ إِنِّي أَرَىٰ فِي الْمَنَامِ أَنِّي أَذْبَحُكَ فَانظُرْ مَاذَا تَرَىٰ قَالَ يَا أَبَتِ افْعَلْ مَا تُؤْمَرُ سَتَجِدُنِي إِن شَاءَ اللَّهُ مِنَ الصَّابِرِينَ ﴾ " (سورة الصافات، آية ١٠١)

٢- لم يعد هذا النوع الحديث من القص يتحمل المقولة النقدية التقليدية التى كانت تطابق بين الشخصية الواقعية وما يجرى على لسانها. فلا يصح هنا أن نقول الآن مثلا : كيف ينطق إنسان قروى عادى بهذا الكلام الشعرى عن القمر؟ وينقض هذا السؤال كلام مشهور لجابرييل جارثيا ماركيز قال فيه : " إن أحسن القصص هو ما كان تعبيرا شعريا عن الواقع ". أى أن الكاتب الآن لم يعد ملزما بمراعاة المستوى الواقعى للشخصية، لأنه يقدم شكلا جديدا من أشكال القص، مستوى الإبداع فيه يتجاوز حدود الواقع العادى بمراحل كثيرة قطعها كتَّاب القصة والرواية حتى أخذت الكتابة بمفهومها الحديث أشكالا وصورا لم تكن معهودة من قبل. ولذلك نجد الزوج قد عنَّف زوجته عندما قالت له إنها رأت القمر تحت أقدامها. ومما قاله لها إضافة إلى ما ذكرنا : " القمر الذى يتهلل ويتسع ويبتسم ويبتدر، ثم يبدأ لحنه النورى الهامس بين الكلأ والعشب، واجترار الإبل، يظل يتقلص ناعما أليفا حتى ينزوى - آخر الدورة - فى شحوب أنيق بالغ الشجن، فكيف بالله، يا بنت صائد الجراد، تتجرأين لتلقى بمثل هذا الرفيق تحت المراكيب، تاركة الشمس اللاهبة النارية الشرسة تعلو فى الأفق ؟ " (ص٢٠).

٣- تستأثر اللغة بموقع مهم جدا فى هذا النوع من القص، حتى ليبدو الأمر فى كثير من الأحيان كأن الكاتب يقدم لنا بطلا فى اللغة، على نحو ما نقرأ فى الفقرة التالية : " ولا نعرف حتى الآن أين قضى هذا المستجاب بقية اليوم. الغيوم تستدرجه لتسوخ أقدامه فى الرمال، والتلال تداعبه ببقايا ظلال منسوجة على إيقاع غامض لأهازيج قديمة : ما يركب الليل غير الغم والعتمة " (ص ٢٨). وتأمل إذن هذه اللغة التى تتجاوز الواقع اليومى لتصنع واقعا سحريا تشتبك فيه الصور البلاغية بكل ما تحمل من زخم فى مخيلة الإنسان العربى.

نعود إلى الرابع من آل مستجاب لنجده يحمل كل ملامح الأبطال القدامى والمحدثين فهو يحمل ملامح، فى طفولته، تشبه ما جاء فى بيت عمرو بن كلثوم المشهور :

إذا بلغ الرضيع لنا فطاما تخر له الجبابر ساجدينا

كذلك لا يجوز للرابع أن يغمض عينيه عن حكاية يقوم فيها نسر أو صقر أو غراب بخطف صبى وإلقائه من السماوات العلى فى جزيرة منقطعة بين البحار ليعيش وحيدا مطاردا مرعوبا من الذئاب والثعالب والخفافيش. كما كان الرابع فحلا لا مثيل له، يمكنه أن يتبلغ فى الصباح بأنثى، وبعد الغداء بأنثى، وفور انقضاء سمر الليل بأنثى وأحيانا اثنتين. لكن على الرغم من كل هذا فقد حدث أن اختفت زوجته، ابنة عمه، ليلة دخوله عليها، وقد تم العثور على العروس جثة ممزقة، ثم تزوج الرابع من أخرى، لكنها اختفت أيضا بعد شهور أو أسابيع، وتكرر زواجه، وكانت الزوجة إما أن تهرب أو تموت، وإحداهن ماتت بعد الموافقة على الاقتران بيومين وكل هذا جعل الكلام كثيرا ومتناقضا حول الرابع، وهل هو يخلو من الذكورة أم أن فحولته كانت هى السبب ؟ أما العروس الأخيرة فكانت فقيرة يتيمة يعولها عمها الفلاح الذى يعمل فى عزبة أحد الأثرياء، لكنها أيضا هربت ثم عادت وماتت. وضع غريب إذن أحاط زواج الرابع لكنه متناغم مع غرابة شخصيته واختلافه عن كل الناس.

وكل هذا الذى قد حدث فيما يتعلق بزواج الرابع وتكرار هروب الزوجة أو موتها سوف يجعل فرسان آل مستجاب تقوم بحملة فى القرى والنجوع والعزب والزرابى بحثا عن زوجاته. وما يهمنا هنا ليس الحملة فى حد ذاتها، وإنما ما يتصل بالجانب السحرى منها. فالتفسير الذى انتشر بين أغصان الشجر وكوانين الطبيخ وسعف النخيل أن الأمر يتعلق بميراث مكون من ثروة طائلة، وعقارات عالية وأفدنة واسعة، وصناديق من ذهب وفضة ولؤلؤ وزبرجد، ولكن الحقيقة هى أن آل مستجاب قد تحركوا فى الوادى سعيا لتحقيق الأمنية الخالدة الضاغطة على رابعهم وهى : اذبح ابنك.. وكان الرابع قد أرهق وأصابه الكلل والإعياء فلم يعد قادراً على الاستواء فوق جواده

الأثير. ولذلك ظهر اقتراح بين آل مستجاب هو أن يصنعوا للرابع محفة يمكن له أن يستريح عليها، ويصبح سهلا عليهم، باستخدام الخيول أو بدون استخدامها، أن يحملوها. ولعل هذا قد أدى إلى اضطراب المجد القديم وبدأ يبرز ألف اعتراض، مع أن كثيرين فى بلاد الله حملوا كبارهم وشيوخهم ورؤساءهم وزعماءهم على المحفات، موتى أو أحياء، فالضرورات تبيح المحظورات. لكن أهم ما فى الموضوع أن الرابع كان يبحث عن ابن له يسلمه ثروته الطائلة، والتى - فيما يحكى ذوو الدراية والإدراك - كانت تشتمل على صناديق من لؤلؤ وزبرجد وذهب وفضة. ومع ذلك عادت الرؤيا فى عز اليقظة: " اذبح ابنك ". وظلت هذه الرؤيا تداهمه، وكلما داهمته اهتز جسده، واضطرب وجدانه، وكاد يتمزق شرائح على طين الوادى، ونظل هكذا بين مشاهد متناقضة أو مختلفة مثل هروب العروس، وظهور الرؤيا، حتى جاءت لحظة أخذ الرابع يتفرس لعله يرى أى واحد من نسله، فى الحقل أو فى الورشة أو فى عملية حفر باطن الترعة أو فى المدرسة. وما كاد أحدهم يدخل من الباب حتى عرفه الرابع بإحساس دافق لا شك فيه بالمرة. كان الرجل طويلاً عريضًا - ورأى الرابع أنه لابد أن يتذكر أمه - ذو شارب كث وعيون لامعة - وبمجرد أن ألقى السلام تحرك مباشرة إلى عرش أبيه، فانحنى وقبَّله مرات، وكاد الاثنان يبكيان، وهكذا يكون الرابع قد وجد ابنه. ويأتى بعد ذلك الفداء، فيظهر الكبش ويتلو الواقفون دعاء الفداء " وفديناه بذبح عظيم ". وبهذا تختم هذه الرواية القصيرة التى طافت بنا فى التراث الدينى والعربى : قصص الفداء، وحرب داحس والغبراء، والشعر العربى الذى تحمل بعض أبياته أجواء سحرية، وبهذا فإنى أرى محمد مستجاب ذلك الجنوبى القادم من ديروط الشريف يقترب جدا، فى مخيلته القصصية والروائية، من جنوبى آخر هو أمل دنقل فى مخيلته الشعرية. فكلاهما حمل هذا التراث العربى الإسلامى بين جنبيه واحتفى به أشد الاحتفاء.

ولابد أن أشير هنا إلى أمر مهم هو أن محمد مستجاب كاتب سحرى فى معظم أعماله، وهو فى ذلك يختلف عن كثير من الكتّاب العرب الذين تمثلت الواقعية السحرية

فى عمل واحد مثلا أو عملين من أعمالهم. محمد مستجاب مخيلة سحرية لا مثيل لها فى أدبنا العربى المعاصر. وسوف نختم هذه الدراسة عنه بتحليل موجز لقصة " كوبرى البغيلى " من مجموعة " ديروط الشريف "

كوبرى البغيلى

صدرت مجموعة " ديروط الشريف " عام ١٩٨٤، والطبعة التى معى صدرت عن مكتبة مدبولى عام ١٩٨٦ تحت عنوان " ديروط الشريف ونعمان عبد الحافظ " قصص قصيرة. والقصص التى تضمها هذه المجموعة بعضها يأخذ صفة واقعية عادية، وبعضها يقترب من الواقعية السحرية أو يمسها مساً. وعلى أية حال فإن قصة " كوبرى البغيلى " هى أهم قصة - فى نظرى - تتحقق فيها شروط الواقع السحرى، ومنذ بداية القصة نجد الراوى يؤكد على أشياء بعضها بدهى لا يحتاج إلى إثبات، وبعضها الآخر يحتاج إلى بحث واستقصاء. يقول : " منذ البداية - وحتى قبل البداية بدهور - يجب أن نثق أن السمك يعيش فى الماء، والوطواط فى الخرائب، والمدرسين فى المدارس والطمأنينة فى الموت، والثعالب فى المزارع، والرهبان فى الأديرة، والخداع فى الكتب، والحب فى الشقوق، والسم فى دم الحيض، والحكمة فى مؤخرات الأحداث، وخيركم يا سادتى من فاتته الحكمة أو فاتته الأحداث " (ص ٢٩). ثم ينتقل بعد ذلك إلى تضارب المواقف مع ضابط المباحث، وكيف طعنه لص لم يكن يتعقبه، وقبض على قاتل لم يكن يقصده. والجرائم التى ترتكب فى القرى ويأتى الضابط للمعاينة فيقدم له الشاى والجثة والقاتل والحكمة. وفى مرة أخرى تقدم له الجثة والحكمة والقاتل وأخفيت الجثة والحكمة وثلاثة من عساكره والشاى، فاضطر أن يطلق النار على كلب عاق التحقيقات بعوائه المتواصل. وهكذا مثلما يحدث كثيرا فى الواقعية السحرية وفى أساليب القص الحديثة بعامة استفتح مستجاب هذه القصة بلغة مرتبة

ترتيبا خاصا وفقا لتحويدات ذهنية أقرب إلى التأملات منها إلى القصة بمفهومها التقليدى.

ونصل إلى محور القص لنجد أن جريمة قد وقعت فى القرية، وأن أسرة الراوى أو قريته قتلت واحداً من رجالها، وهو أمر غير مألوف : قتلته فى فراشه، وحطمت جمجمته، وقدمته فى الصباح لضابط المباحث العنيد دونما حكمة أو قاتل أو شاى، وبدون سلاح الجريمة إمعانا فى الحكمة، وفى الليلة التاسعة دُست إلى الضابط رسالة من بصاص القطاع الشمالى عرف منها أن سلاح الجريمة ألقاه الجانى فى ترعة الديروطية، وبالتحديد قرب كوبرى البغيلى، وهنا تبدأ عملية البحث عن هذا السلاح فى الماء الذى لا ينقطع أبدا على امتداد العام فى هذا المكان، وذلك لعمقه الشديد وربما لأشياء سحرية تخص المكان. ويقول لنا الراوى إنه لو كان مكان الضابط لما اهتم برسالة البصاص " ذلك أن كوبرى البغيلى - يا مؤمنين - مسكون، يقيم تحت إبطيه - منذ أبد الآبدين - ثلاثة شياطين وعبدة سوداء وقرد " ولكن الضابط، على أية حال قرر أن تبدأ المهمة، لأنه اعتقد أنها غطسة أو غطستان يتمكن خلالهما الغطاس من العثور على الساطور الذى مزقت به القرية جمجمة القتيل، ومما يلفت النظر أن الراوى الطفل أو الصبى أعجبته كثيرا طاسة الغطاس، لدرجة أنه قال : " وأنا شخصيا تمنيت لو تتاح لى فرصة أن أقتل كل ليلة رجلا كى أستمتع صباحا بمنظر ارتداء الغطاس للطاسة " وهذه الفقرة تذكرنى بما نقرأه الان فى الرواية الأحدث عند خوسيه ساراماجو وأورهان باموق وخوليو كورتاثار وسواهم عندما يذكرون أسبابا عجيبة لوقوع حدث ما، أسباب تبدو بسيطة جدا، أو غريبة أو مستحيلة أو بعيدة عن العقل والمنطق. ويمكن أن تقرأ على سبيل المثال رواية " كل الأسماء " لساراماجو أو " الحياة الجديدة " لأورهان باموق لتكتشف أسبابا كثيرة من هذا القبيل. وقد استخرج الغطاس من القاع أشياء كثيرة : صرة من القماش، وهياكل عظمية، أو عظمة ترقوة عليها مزق قماش، وغير ذلك. ولكن ما يهمنا هنا فيما يتعلق بالواقعية السحرية هو ردود فعل

الناس المتجمعين عند كوبرى البغيلى يتابعون الغطاس فى نزوله وصعوده، فعندما صعد لأول مرة، ورفع باب الطاسة الأمامي من فوق وجهه وأعلن أنه عاجز عن الوصول إلى القاع كاد الناس يفهمون - هكذا يقول الراوى - أن سلوكه هذا ترجمة لرسالة من فريق الشياطين إليهم. وفى لحظة أخرى قال رجل كسب رهانا بعبوره الكوبرى فى منتصف الليل مرتين : إلهى يطلع له أبو درقة. وما هو أبو درقة يا شيخ إسماعيل ؟ أبو درقة هو الحنش ذو الجوهرة التى تضوى فى صدره عند الإحساس بالخطر.

وهكذا يمكننا أن نقول بملء الفم إن محمد مستجاب قدم فى الواقعية السحرية إبداعات فى غاية الأهمية تمزج بين العجائبى والأسطورى بوعى كبير وثقافة بارعة.

رواية "الشىء الآخر"

والبطل المهزوم هزيمة مركبة

صدرت هذه الرواية، لمؤلفها سعيد سالم، منذ فترة قليلة، ويبدو أنها طبعت فى فترة قصيرة جدا، لأن بها أحداثا شهدناها خلال الشهور القريبة الماضية من هذا العام ٢٠٠٤م. والرواية فى الحقيقة، فريدة فى هذا الجنس الأدبى الذى يشهد عندنا الآن حالة من الازدهار والتوهج ينبغى أن نفخر بها. وأقول "فريدة" استنادا إلى مجموعة من البراهين من أهمها أن بطل الرواية منصور عبد الرازق هو بطل من هذا الزمان الذى نعيشه. ثانيا : أنها مواكبة لكل الأحداث التى تجرى الآن فى العالم العربى بطريقة مختلفة عما استخدمه من قبل صنع الله إبراهيم فى بعض أعماله مثل "اللجنة" و"بيروت.. بيروت" و "شرف" مما أسميناه فى ذلك الحين بالواقعية التوثيقية.

وإذا كانت أعمال صنع الله قد مثلت طريقة جديدة من طرق القص فى الرواية العربية فإن رواية "الشىء الآخر"، تقرأ الوثائق، والحوارات، والأحداث بطريقة أخرى تقوم على تضفيرها ضمن المونولوج الداخلى، والرواية كلها بالفعل مونولوج داخلى يعبر من خلاله البطل المأزوم منصور عبد الرازق عن أزمته التى وصلت به إلى حد أن يكون مهزوما هزيمة مركبة. ثالثا : إن رواية "الشىء الآخر" ليست مجرد قصة بطلها منصور عبد الرازق وزوجته حنان، وابنهما مؤمن الذى توفى، وابنتهما إيمان، وصديقه مصطفى الزوربا وبعض الشخصيات الأخرى، وإنما هى، بالإضافة إلى ذلك، عمل فكرى ثقافى اجتماعى سياسى يقوم على شخصية رئيسية واحدة، والباقون جميعا

شخصيات ثانوية، ومن خلال وقوفنا على أزمة هذه الشخصية نقف على أزمة مجتمع بأسره.

تبدأ الرواية برسالة وصلت إلى منصور عبد الرازق من جماعة تسمى نفسها "جماعة مكافحة العجز والدنس" تقول: "أيها الجبان. انتبه جيدا لما تقرأ. لا تغضب من تلك الصفة التى بدأنا بها مخاطبتك.. إلخ" وتعترف الجماعة فى هذه الرسالة بأنهم هم الآخرون جبناء، وينبهونه إلى أنهم ليسوا جماعة دينية، وليس لهم أمير، وأن هدفهم هو الدعوة إلى الحرية بمفهومها الإنسانى المتكامل. وتنتهى هذه الرسالة المكونة من ثلاث صفحات تقريبا ليبدأ منصور عبد الرازق حديثه إلينا وحديثه إلى نفسه. يعترف أولا بأنه فعلا جبان، وأن هذه حقيقة لا يعرفها أحد سواه، ويقول إن توقيت وصول الرسالة انطوى على مفارقة خطيرة لأنه منذ زمن بلغ به الغيظ حد الانفجار، وتفجر بالفعل فى داخله صراع رهيب مما يقرأه فى الصحف من أحداث، وحوادث، تبدو كما لو كانت مترابطة من حيث طبيعة المناخ العام الذى وقعت فيه. من هذه الحوادث: رجل ينتحر لأنه لم يجد ما يشترى به الزى المدرسى لابنتيه، وشاب تخرج فى كلية الاقتصاد والعلوم السياسية يلقى بنفسه فى النيل لأنه لم يقبل فى امتحانات وزارة الخارجية، رغم تفوقه، والسبب أنه غير لائق اجتماعيا. وتمتد مساحة هذا المشهد لتشمل نهب البنوك من جانب رجال الأعمال، وقتل رجل الأعمال لزوجته المطربة العربية، وغير ذلك من أحداث غريبة قرأناها فى الصحافة خلال الشهور الأخيرة.

ولاشك أن منصور عبد الرازق يحس بالعجز تجاه كل ما يحدث، ولهذا يقول لنا: "أنا فى حقيقة الأمر من ذلك الصنف من الناس الذين يتكلمون كثيرا ويفعلون قليلا. أظل أقلب فى الفكرة شرقا وغربا وشمالا وجنوبا حتى أستبصرها من مجال عريض الاتساع، فتتملكنى الحيرة وأشعر بالتشتت والضياع، وأعجز فى النهاية عن اتخاذ قرار بشأنها، وتكون النتيجة صفرا" (ص٧). ولا ينسى منصور عبد الرازق أن ينتقل من الخاص إلى العام كى ينبهنا إلى أن أية أمة إذا لم تحسن سياسة نفسها لابد أن

يذلها الله. وأن الله لا يظلم الناس شيئا ولكن الناس أنفسهم يظلمون. ويتوجه منصور إلى الله قائلا: "أسألك أيها الخالق الأعظم، بكل الإجلال والتوقير، كيف تسمح لهذا الخلل أن يحدث فى كونك العظيم؟!. وعلى الرغم من كل هذه المجاهدة الداخلية فإن منصور عبد الرازق يكشف لنا عن حقيقة نفسه، وكيف أن الأعاصير التى تعصف بكيانه أقوى بكثير من إرادته، لأنه مهزوم وهزيمته مركبة. فمن أين جاءته هذه الهزيمة المركبة ؟

والحق أن الرواية كلها (١٧٨ صفحة) تبحث فى هذا السؤال : كيف يكون الإنسان مهزوما؟ وكيف يكون الإنسان عاجزا؟ ورحلة العجز اليومية عند منصور عبد الرازق تبدأ من جدران بيته الأربعة، وخاصة عندما يغادر هذه الجدران فى كل صباح بحثا عن لقمة العيش، مدججا بأسلحة الوقاية والدفاع والمقاومة والهجوم. ولاشك أنه ينجح أحيانا فى الهرب من هذا العجز بالذهاب إلى أماكن ثلاثة هى : شاطئ البحر، وحائط مصطفى الزوربا وهو مكان يشبه المقهى أقامه صديقه الحميم، والمسجد. وكل مكان من هذه الأماكن له طبيعته الخاصة، ولهذا نجده فى المسجد يبتهل الى الله أن يسارع بإصلاح الخلل الذى يتهدد الوطن، ولكنه، وفى بعض الأحيان، أثناء وجوده فى المسجد يتوق إلى الشىء الآخر الذى يطوف بخاطره عندما يجلس عند حائط مصطفى الزوربا ويشرب مما يشربون. وعلى الرغم من محاولاته الهرب من حالة العجز التى تملكته فإنه فى حقيقة الأمر بلغ حالة التوحد مع العجز حتى صار يخاطب نفسه بأنه هو العجز نفسه، وأنه إذا حاول قتل هذا العجز فسوف يقتل نفسه، وفى بعض الأحيان يتحول هذا العجز إلى حالة وجودية، ومن ثم يخاطب نفسه قائلا : " أنت مجرد صدفة أكثر من كونك فكرة حقيقية، شئت هذا أم لم تشأ. وجودك كان قهرا فى جميع الأحوال لأنك لم تمتلك حق العدم" (ص١٥).

ومن المؤكد أن العجز قد أثر عليه من كل النواحى حتى أصابه بالارتخاء وهو مازال فى شرخ الشباب. وقد حدثنا أن ارتخاءه لصيق الصلة بالارتخاء الذى أصاب

الدولة على يد المتحكمين فى مقاليد أمورها، والذين لايزيد عددهم، فى أعلى تقدير، عن أربعين شخصا، والبعض قالوا إنهم عشرون، يديرون شئون السياسة والاقتصاد، والاجتماع والثقافة. وقد طالب منصور عبد الرازق هؤلاء المسئولين بأن يقوموا بالتغيير المطلوب، وفق مقولة " بيدى لا بيد عمرو"، وإلا سيكون الثمن فادحا يدفعه المتصبون والمرتخون معا، وسيدفعه معهم المتسولون وسارقو الأحذية من المساجد والكنائس، والغسيل من المناشر، وقد ظهروا بعد اختفاء، ومنادو السيارات، وباعة المناديل الورقية والمناشف، وأهالى المحترقين فى قطار الصعيد رقم ۸۲۳، ومستنشقو السحابات السوداء والصفراء فى القاهرة، وأبناء الطبقة المتوسطة بعد أن تهلهلت وانهارت قيمها ومبادئها أمام الفقر والظلم وإغراء الصعود إلى الطبقات العليا بكل الأساليب النازلة من رشوة ودعارة ومتاجرة بالمهنة والسلطة.

وقبل أن نمضى مع منصور عبد الرازق فى بيته، وعمله، ومراقبته للأحوال، وتمكنه من السفر فترة للخارج، واهتمامه بشئون بلده وشئون العالم وغير ذلك من أحداث وتصاريف عرف المؤلف كيف يرتبها فى بناء روائى محكم نتعرف عليه من خلال طموحاته الأولى : فقد كان يحلم بأن يصبح أستاذا للفلسفة بجامعة الإسكندرية، ورئيسا لنادى أعضاء هيئة التدريس، وصاحب ما يزيد على عشرين مؤلفا، وحائزا على جائزة الدولة التقديرية، وعميدا لكلية الآداب، والمرشح مديرا لجامعة الإسكندرية ثم وزيرا للتعليم العالى ثم رئيسا للوزراء، ولكن الأقدار وضعته فى وظيفة موظف متواضع فى شركة يتلقى المكالمات الهاتفية الواردة لرئيس الشركة، ويقدم له الملفات والبريد الوارد، ويتلقى منه البريد الصادر، وينسق له مواعيد الاجتماعات داخل الشركة وخارجها. وهو فى موقعه هذا مطلع على كثير من صور الفساد التى غزت المجتمع بشكل بشع. ومن الواضح أنه كان يشعر بالأسى عندما يسمع عن كثير من الفضائح، ويتحسر على أنه لم يعمل أستاذا للفلسفة. ولاشك أن هذا العمل كان سيمنعه من التردد على مكتب هذا الشخص أو ذاك وكأنه مجرد بوسطجى، مرة فى إدارة المبيعات،

ومرة فى مكتب فلان أو علان. وهو يروى لنا بعضا مما يسمعه. فقد حدثه طاهر بك أن فضائح مدير المشتريات فاقت الحدود، وكذلك مدير المبيعات. والعملاء يرشون عادة بسيارات أو يخصصون رواتب شهرية نظير التلاعب فى أصناف المنتج وتبديل المسميات. وبعض العملاء اشتروا بضائع بملايين الجنيهات دون ضمانات ائتمانية كافية حتى عجزت الشركة عن تحصيل مستحقاتها. صور كثيرة من الفساد يسمع عنها منصور عبد الرازق فى الشركة، أو يقرأ عنها فى الجرائد، ومنها نهب البنوك، وكل هذا يجعله يتوقع أن يصير الوضع إلى ما يلى حيث يقول لنا : "لن أنتظر هذا اليوم الذى تقول بشائره إنه فى وقت قريب ستكون خصخصة مصانع القطاع العام والبنوك قد انتهت بانتقال ملكيتها إلى نخبة منتقاة من المصريين بالاشتراك مع الشركات العابرة للدول والمتعددة الجنسية، وسيتم إغلاق المصانع التى لن يكون فى استطاعة ملاكها الجدد إدخالها فى السوق العالمى.. إلخ" (ص ١٦٣).

وإذا كان منصور عبد الرازق يشعر بالعجز الكامل تجاه كل ما يجرى أو سيجرى فإنه مجرد فرد من مثقفين عاجزين، صنفهم أحد الكتّاب فى ندوة أخيرة بالقاهرة حضرها منصور إلى ثمانية أصناف : المثقف الحاذق الذى يتعيش على رضا الناس والسلطة معا، والانتلجنسى الناقد المنخرط فى مشروع جمعى، والنرجسى الذى يدعى فى كل وقت أنه قال ذلك، والخبير الذى يقتصر دوره على تقديم المشورة أو الرأى فى حدود ما يطلب منه، والمدرس الذى يروى دائما عن غيره، والإشكالى بمعنى اللوكاتشى الذى يبحث عن تجاوز يعرف مسبقا أنه لن يطوله، والأرزقى الذى يكرس همه فى الامتيازات الداعمة لمصلحته، والعولمى المرتبط بالكومبرادور والشركات الكونية عابرة القارات.

★ الخوف الأزلى من السلطة

ومنصور عبد الرازق، هذا الإنسان الذى لديه خوف أزلى من السلطة توارثه عن أجداده منذ آلاف السنين، كما ذكر لنا فى صفحة ٦٩، يحمل فى إهابه صفات كثيرة

جدا، إلى درجة أننا يمكن أن نقول عنه إنه تجسيد جيد لهذه الفترة التى نعيشها، وكأن الله جمع الملايين كلها فى فرد واحد فقط. فهو دارس للفلسفة، محب للحكمة، ولهذا نجده شغوفا بمتابعة كل القضايا الساخنة، سواء على المستوى المحلى أو على المستوى العربى، أو المستوى العالمى. إنه يغوص فى أخبار الدنيا الواسعة، ويلاحظ اتساع البون بين التقدم والتخلف، وينشغل بالأحداث الجارية فى العالم، ولهذا تقول له زوجته حنان: هل عينوك مسئولا عن العالم؟ وهو يضع كل شىء يقابله موضع التفكير والنقد، فعندما أرسلت له جماعة مكافحة العجز والدنس رسالتهم الثانية رأى أن الرسالة لا جديد فيها. فهذه الجماعة لا تضرب إلا على وتر العجز (أنت عاجز، وهم عاجزون، والعجز يحاصر الجميع). إنهم لا يختلفون فى قليل أو كثير عن أولئك الذين يرفعون شعار "الإسلام هو الحل" ثم لا يقدمون تصورهم لكيفية تنفيذ هذا الحل بشكل تطبيقى عملى. وهو مشغول بما يجرى فى المجتمع، وانشغاله هذا جعله يفكر فى أن جماعة مكافحة العجز والدنس يمكن ألا تكون مختلفة عن أولئك الذين أهلكونا بكلماتهم السمجة عن الرعيل الثورى، وتحريك الأسعار، وإرادة التحدى والصمود، والمرحلة الحرجة – أو التاريخية – التى يمر بها، والأمن والأمان، والتوجيهات الحكيمة للسيد الرئيس، ومصطلح الخصخصة وتابعه الملاصق له وهو "توسيع قاعدة الملكية"، بمعنى أن الشركة التى يملكها الآن ثلاثة آلاف عامل تصبح بين يوم وليلة ملكا لفرد واحد. وإذا كانت كل هذه الأمور قد أدت إلى حدوث خلل فى البناء الاجتماعى والطبقى فإن منصور عبد الرازق صار ميالا للبعد عن زملائه وأصدقائه من أبناء طبقته، لأن هذه الطبقة قد صارت فى هذه الأيام إما منسحقة معدومة مثله، وإما ظهر فيها من يتاجر فى لحوم النساء، ومن يتاجر فى اللحوم الفاسدة، ومن يتاجر فى أعضاء الموتى والأحياء. ومن ثم كان لابد أن يتمكن منه الحزن الدفين، الذى غطى على كل الأحزان، وهو حزن نابع من الشعور بالظلم بعد أن سرقوا حقه دون خجل وحياء فصار ينعى حظه كما نعاه أيوب البابلى:

لقد نفوا صيحة الحصاد من حقولى..

وفرضوا الصمت على مدينتى..

سمحوا لغيرى بأن يحتل مناصبى..

وعينوا غريبا يقوم بشعائرى وطقوسى..

بالنهار تنهيد وبالليل أنين..

وكل يوم نواح كنواح الحمام..

وآهات أطلقها بدلا من الغناء..

لقد توارت كل الأحزان الأخرى بعد أن غطى عليها هذا الحزن الدفين، فلم يعد يحزنه أن يكون بعض النواب فى مجلس الشعب تجار مخدرات أو سماسرة قروض، أو متهربين من التجنيد، أو فتوات بارات ليلية، ولم يعد يحزنه كثيرا أن يعتدى ضابط بقسم شرطة حلوان على نساء أسرة مواطن متهم فى قضية قتل بالتعذيب وهتك العرض العلنى لإجباره على الاعتراف بجريمة لم يرتكبها .. إلخ

لكنه، على الرغم من هذا ظل يراقب الأوضاع، ويناقش صديقه مصطفى الزوربا أحيانا فى بعض الأمور. وقد قال له مصطفى ذات مرة: "البلد سخسخت يا جدع فى يد الحكومة" (ص٣٩)، وظل يعيش حياته العادية مع زوجته حنان، والتى حدث لها كثير من التغير بعد موت ابنهما مؤمن، وفى هذه الفترة امتنع هو أيضا عن الذهاب الى عشيقته ماجدة التى قضى معها أياما ممتعة فيما سبق، منتهزا فرصة غياب زوجها للعمل فى الخارج. كما قبل ذات يوم هدية، هى فى حقيقتها، رشوة من محمد العالم الذى يتعامل مع الشركة، ويدفع للموظفين من أموال الصدقات. قبل منصور الرشوة ولكنه قرر التوبة النصوح عن ذلك، ولم يعد إلى مثلها أبدا. لكن الأقدار سوف تدخر لمنصور عبد الرازق فرصة السفر الى الخارج عندما قبل أن يأخذ إجازة من الشركة

ويشتغل مع محمد العالم. وقد ذهب معه فى رحلة عمل إلى السويد. وهنا بدأت المقارنات بين ما رآه فى الخارج وما هو موجود فى بلده. وقرر فى إحدى السفريات إلى أمريكا أن يقابل رئيس الدولة الذى تصادف وجوده هناك فى ذلك الوقت، خاصة وأنه- أى منصور- كان قد التقى من قبل بالرئيس الأمريكى فى مقابلة سهلة لم تكلفه الكثير من الإجراءات أو المشاق. وكان ينوى أن يقول للرئيس عند مقابلته أن عليه أن يستريح من عناء الحكم وعذاباته، ويسلم الراية لوجه جديد، ودم جديد، وفكر جديد. ولكن محمد العالم قرر إرساله الى القاهرة فى مهمة عاجلة لتجنب لقائه بالرئيس. وهنا خاطب منصور نفسه قائلا : "أى معتوه أنت يا بن العالم الثالث حتى تفكر بمصارحة رئيس الدولة بأمنياتك للوطن أو حتى بمجرد مقابلته وجها لوجه!!".

ويلاحظ أن منصور عبد الرازق لم يترك شيئا من أحوال هذا البلد لم يعلق عليه، أو لم يتحدث فيه إلى نفسه أو إلينا، ففيما يتعلق بالنهب يقول لنا: "ثلاثون سنة نهبت فيها مصر كما لم يحدث فى تاريخها الألفى. وصل بهم الاستهتار الى حد سرقة مليارات المعاشات والتأمينات لتغطية عورات الفشل الأسطورى". وعن العمى الذى أصاب الطبقة الحاكمة يقول : "معظم الأربعين المهيمنين على مقاعد السياسة والاقتصاد لم يتغيروا منذ عشرات السنين، ولم يغيروا فى واقعى المتردى شيئا بالإيجاب. كل تغيير يحدثونه لا يكون فى صالحى كمواطن عادى يتقاضى راتبا معلوما، وكأن المقاعد التى يجلسون عليها عاشقة للغباء والفشل والعفن. أسماهم كاتب ناصرى جرىء بفرقة العميان الذين فقدوا نعمة البصر واستكانوا لضلال البصيرة، فلا هم يرون مسلسل الانتحار فقرا، ولا هم يرون مسلسل هروب الشباب المتعلم الى الموت فى قيعان البحر المتوسط فرارا من دوامات الإحباط وجحيم اليأس العام". ويتحدث منصور عبد الرازق عن المصحات العقلية العامرة بالمرضى من الشباب العاطلين، وعن ارتفاع نسبة العنوسة، وسرطان الفساد، والتيار الثورى الهجاص، والغلاء الذى تجاوز كل الحدود، ومشروع العالم المصرى أحمد زويل الذى وضعوا له حجر الأساس فقط، ولم

ير النور قط، والنخبة الطافية والكتلة الغاطسة، ورئيس وزراء مصر السابق الذى قال فى حوار مع إحدى الجرائد إن الفساد شفط مصر. وقد سأل منصور نفسه ذات مرة : كيف الخروج من هذا الوضع؟ وهل الهجرة هى الحل؟ وأين البلد العربى الذى تستطيع أن تعيش فيه الآن؟

ومن كل ما رآه منصور عبد الرازق أو قرأ عنه أو سمعه نجده قد وصل الى نتيجة هى أنه أصبح منصور عبد الرازق الصفرى: "أستطيع بلا فخر أن أدعى بهدوء تام أننى الآن رجل صفرى، أفتقد حرية الاختيار بين ما يقع عن يمين الصفر ويساره" (ص٦٣). وينقل لنا فى نهاية الرواية هذه الكلمة عن جمال حمدان: "لا يعرف تاريخ مصر من ينكر أن الطغيان والبطش من جانب، والاستكانة أو الزلفى من الجانب الآخر هى من أعمق وأسوأ خطوط الحياة المصرية عبر العصور، فهى فى الحقيقة النغمة الحزينة الدالة فى تاريخ الدراما المصرية. ولا ينبغى لنا أن نخجل أو أن تأخذنا العزة فنهرب أو نكابر فى هذه الحقيقة.. إلخ" (ص١٧٢).

الواقع السحرى

على الرغم من أن الرواية، فى المقام الأول، واقعية، وتنسب- كما أسلفت- إلى ما أسميته "الواقعية التوثيقية" فإن المؤلف أراد أن يضمِّنها بعض المشاهد السحرية. من ذلك ظهور ابنه مؤمناً له بعد وفاته، وكان منصور فى تلك اللحظة موجودا على شاطئ البحر، وفجأة وجد مؤمناً واقفا أمامه بلحمه وشحمه، ودار بينهما حديث، وفجأة قال له مؤمن ضاحكا من شدة فزعه : "إنك تعذب نفسك يا أبى بلا طائل" وامتد الحديث إلى أن قال له : ستظل فى هذا العذاب حتى تموت طبيعيا - أو مريضا مقهورا على الأرجح - ولو بعد مائة عام، بينما سيبقى الأربعون فى أماكنهم من بعدك" (ص٧٥). وفى لقاء آخر تحدث مؤمن الميت الحى عن أن العبيد يستمرئون العبودية ويتلذذون بتعذيب أسيادهم لهم. وقد سأله أبوه منصور : هل أنت ميت أم حى؟ فأجابه بنبرة هازئة : أنا الذى أسألك : هل أنت ميت أم حى ؟ (ص٩٣).

وتقدم لنا الرواية فى حوالى ثلاث صفحات (٩٧-٩٩) حكايات عن منطقة رأس التين بالإسكندرية أيام زمان. وعلى الرغم من أن هذه الحكايات كانت أيامها حكايات واقعية، فإنها لشدة غرابتها الآن تتحول فى نظر من يقرأ عنها حاليا إلى حكايات أسطورية. وهكذا حدثنا عنها الراوى منصور عبد الرازق لأنه هو الآخر لا يكاد يصدق أن هذه المنطقة كانت هكذا فى الخمسينات. ولا نريد أن نتوقف عند وصف الشوارع، والباعة الجائلين وكيف كانوا يعلنون عن بضائعهم بأصوات جميلة ذات إيقاعات لحنية تميز أحدهم عن الآخر، وإنما أتوقف عند مظهر معنوى يدور حول أن مفهوم الدين كان بسيطا جميلا إنسانيا راقيا. كل ما يتعلق بعالم الملك فهو نسبى، قابل للتغيير أو الزوال، وكل ما يتعلق بعالم الملكوت فهو مطلق لا يجوز خلطه بما هو نسبى، ذلك الخلط الذى أدى إلى ظهور البلطجة الدينية.

وقد استخدم المؤلف الحلم بشكل أكثر تكثيفا. والحلم- كما تناولته فى دراساتى النظرية- جزء من تجليات الواقع السحرى. وقد تنوعت أحلام منصور عبد الرازق حسب المواقف، فمرة يرى فيما يرى النائم أنه وجد نفسه فجأة عريانا وسط محفل من الناس - والعريان مفضوح كما يقول ابن سيرين - فظل يبحث لنفسه عن مخرج يستر به نفسه من الفضيحة دون جدوى، فحاول أن يخفى نفسه فى نفسه حتى لا يراه أحد (ص١٨). ومرة يحلم أنه يقيم فى فيلا بأرقى أحياء المدينة، تضم كل ما تهفو إليه نفسه، وقصة حب جديدة لامرأة مجنونة تحوم فى أفق الخيال.. إلخ (ص١١٣). ومرة يحلم بأنه أخرج طبنجة من جيبه وقتل بها وسيم الذى أغرى زوجته بعد التحول الذى أصابها إثر وفاة ابنها مؤمن. وهو- أى منصور- لديه رغبة جنونية فى معرفة هل وصلت العلاقة بين وسيم وحنان حدها الأقصى أم أن ضميرها قد صحا قبل وقوع المحظور؟ (ص١١٥). وتارة نجد منصور عبد الرازق يهرب من واقعه بواسطة الحلم، وأثناء هروبه التقى بسقراط وأرسطو وزرادشت وجوجان وخلع الجميع ملابسهم وألقوا بأنفسهم فى بحر الحرية المقدس، وعندما رجع من هذا الحلم خاطب أبناء جلدته قائلا:

"انتظرونى أيها المنهوكون من حكامكم منذ أن سخركم خوفو لبناء هرمه، والخديوى سعيد لحفر قناة السويس، وأثخنكم العرب بالخراج والجزية والسلب والنهب، وسرق محدثو النعمة ملايينكم وهربوا بها إلى خارج البلاد، واحتكر أبناء الواصلين الوظائف والأعمال وتركوا أبناءكم نهبا للبطالة والاكتئاب والضياع.. انتظرونى فأنا قادم إليكم" (ص١٦٠). وفى إحدى المرات نجد منصور يجلس وجها لوجه أمام رئيس الجمهورية يشكو له حاله، فربت على كتفه ووعده بحل مشاكله ومشاكل كل أسرته، ومدينته، وطبقته ووطنه (ص ١٠٤). ودائما يجد منصور عبد الرازق عند ابن سيرين تفسيرا لأحلامه، وخاصة ما يتعلق بالعرى (انظر صفحة ١٥٤). وفى آخر الرواية (ص ١٧٤ وما بعدها) ينطلق منصور فى قارب ويغوص فى أحلام كثيرة من بينها أنه أصبح حاكما للعالم بأسره فقرر أن يجعل من الحرية دينا لشعوب الأرض، وأصدر أول أمر له بالقبض على كل الحكام الدكتاتوريين فى العالم ووضعهم فى جزيرة نائية.

وتنتهى الرواية بمشهد سحرى حيث كتب صحافى فاشل خبرا عن منصور عبد الرازق يقول إن رجلا مهووسا مختل العقل، يتجاوز الأربعين من العمر، اقتحم قرب الفجر منزل الأستاذ الجامعى الدكتور أدهم وأفرغ فى صدره رصاص مسدسه وراح يرقص. وهكذا حاول سعيد سالم فى هذه الرواية الجميلة أن يمزج بين الواقعى والسحرى ليقدم لنا صورة واقعية سحرية عما يدور فى بلادنا خلال هذه الأيام. ويلاحظ أن الكاتب انتهى من كتابة روايته فى مارس ٢٠٠٤، وكان حريصا كل الحرص على أن تعكس الرواية كثيرا من الأحداث التى شهدتها بلادنا خلال السنوات والشهور الأخيرة، وأن تكون له رؤية متعمقة لكل ما يدور حوله.

أقوال وتقنيات

إضافة إلى استخدام بعض عناصر الواقع السحرى فى هذه الرواية. وهى ذات تقنيات خاصة، نجد المؤلف سعيد سالم قد لجأ إلى استخدام تقنيات حداثية أخرى

جعلت روايته تنطوى على نوع من الخصوصية التى تميزه بين أقرانه من كتاب الرواية. إنه يقدم لنا واقعية توثيقية لكنها عميقة الجذور، تضرب فى أغوار النفس، وتغوص فيما وراء الحس، لتستبطن المشاعر والأحاسيس التى تدور فى أعماق شخصية مهزومة، مقهورة، عاجزة، تحس أيضا بالعجز العام تجاه كل ما يجرى حولها، أى أن المجتمع كله قد تحول إلى ملايين من العاجزين الذين لا يستطيعون تغيير العشرين أو الأربعين شخصا المتحكمين فى كل شئونهم، ولهذا كان منصور عبد الرازق يخاطب هؤلاء الأربعين، فى بعض الأحيان، قائلا: "أيها الأربعون، ارحمونا، وكفاكم عبثا بمقدراتنا واستخفافا بعقولنا. ارحلوا يرحمكم ويرحمنا الله لنأت بغيركم، فهذا أكرم لكم ولنا من أن يتولى النبى بوش وأتباعه ترحيلكم ثم يدوس على أعناقنا بعد ذلك بدباباته، ومجنزراته، وعرباته المدرعة" (ص٦٨). إنه إذن يخوفهم بالأجنبى، وهو درس حدث قبل ذلك فى العراق، ولا يخوفهم بنا لأنه يعلم أننا جميعا عاجزون. ولاشك أن هذا الموقف تردفه- فى الرواية - أقوال مهمة مثل قول أرسطو: "إن الرجل الحر لا يستطيع أن يتحمل حكم الطاغية، ولهذا فإن الرجل اليونانى لا يطيق الطغيان، بل ينفر منه، أما الرجل الشرقى فإنه يجده أمرا طبيعيا، فهو نفسه طاغية فى بيته، يعامل زوجته معاملة العبيد، ولهذا لا يدهشه أن يعامله الحاكم هو نفسه معاملة العبيد". وكان أرسطو قد أرسل إلى تلميذه الإسكندر الأكبر رسالة ينصحه فيها بمعاملة اليونانيين كقائد، وأن يعامل الشرقيين معاملة السيد لأنهم بطبيعتهم عبيد (ص ١٤٥).

وهذا الكلام لأرسطو يذكرنى بما أورده الروائى الإسبانى خوان جويتيسولو فى كتابه "حوليات إسلامية Cronicas Sarracinas" من أقوال أو كتابات تتحدث عن خمول الشعوب الإسلامية، وتخلفها، وتعصبها. وبعض هذه الكتابات يصور العربى على أنه محتال، كاذب، حاقد، ومؤهل للاستعباد، وبعضها يتحدث عن لاعقلانيته، وخضوعه الطبيعى إلى قائد أعلى، وتطلعاته الميتافيزيقية، وعدم اكتماله من الناحية البيولوجية. صحيح أن جوتيسولو، الكاتب المحب للعرب وللثقافة العربية، يرد على هذه التهم

ويسخر من قائليها، ولكنها موجودة بكثرة فى الكتابات الغربية، ويعززها استمرار شعوبنا فى قبولها للذل، والاستعباد، والطغيان، واستمرار حالة العجز والهوان التى تعانى منها، حتى بدت الأمور كأن هذه الحالة ليس لها نهاية. ولاشك أن هذه الأوضاع كانت تلح على ذهن مؤلفنا سعيد سالم عندما أقدم على كتابة هذه الرواية التحريضية.

ولما كان منصور عبد الرازق دارسا للفلسفة، ومحبا للحكمة، بل وكان يحلم أن يكون أستاذا للفلسفة فإننا نجده دائما يستعين بأقوال لكبار الفلاسفة والحكماء، وهى دائما أقوال دالة، وداخلة فى سياق هذا العمل الروائى. من ذلك أن سقراط سأل مريديه يوما: "أتعرفون الغرض الحقيقى لحياتكم؟ فأجابوا: نعم.. أن نعيش يا سقراط. فقال لهم: "لكن البهائم تعيش" (ص٤). وقد وصف المقريزى المصريين قائلا: "إنهم يتسمون بالدعة والجبن والقنوط وقلة الصبر (ويقول منصور إنه فى هذه الأخيرة يختلف كثيرا مع المقريزى) والرغبة فى العلم، وسرعة الخوف، والحسد، والنميمة، والكذب، والسعى الى السلطان" (ص ١٥٧).

ويفرد منصور عبد الرازق مساحة واسعة للمنافقين، وحكاياتهم قديما وحديثا، وقصص صعودهم، واعتلائهم لأرفع المناصب، كما يأتى بأقوال لحكام دكتاتوريين مثل جيمس الأول ملك إنجلترا، ولويس الخامس عشر ملك فرنسا، والخليفة العباسى المنصور الذى قال فى خطبته يوم عرفة: "أيها الناس إنما أنا سلطان الله فى أرضه، أسوسكم بتوفيقه وتسديده، وحارسه على ماله، أعمل فيه بمشيئته وإرادته، وأعطيه بإذنه، فقد جعلنىَ الله عليكم قفلا إذا شاء أن يفتحنى فتحنى لإعطائكم، وإذا شاء أن يقفلنى عليه أقفلنى" (ص٦٠). وهناك أقوال أخرى كثيرة. بل إن منصور عبد الرازق ذات مرة، اقترض من صديقه مصطفى خمسين جنيها ليكمل بها الشهر، وأراد أن يسرىَ عنه، وقد كان مغموما، فروى له خمس قصص من التاريخ، الأولى عن مبايعة الخليفة العباسى الأمين بن الرشيد بولاية العهد لابنه موسى ولقبه بالناطق الحق وهو إذ ذاك طفل رضيع... إلخ (ص٨٦). وهذه القصص والحكايات ذات دلالات قوية

ومعبرة فى رواية تتحدث عن الطغيان والدكتاتورية، وهما داءان وبيلان عانت منهما كل شعوب الأرض، ولكن العالم الغربى استطاع أن يتخلص منهما تماما، وفعلت ذلك أيضا بعض شعوب العالم الثالث فى آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية. أما الشعوب العربية فمن الواضح أنها ما زالت تحتاج إلى ثقافة جديدة وفكر جديد يخلصنا من ثقافة الاستبداد السائدة على كل المستويات، والتى لا يلوح فى الأفق أى بديل لها. وعلى أية حال فإن ظهور أعمال روائية، مثل هذه الرواية التى معنا، تتخصص بالكامل فى مناقشة هذه القضية الشائكة هو فى حد ذاته أمر يدعو الى التفاؤل.

ومما يسترعى النظر، فى هذه الرواية أيضا، أن منصور عبد الرازق كان دائما حريصا على أن يجد البديل للاستبداد، ولهذا نراه يقول- على سبيل المثال - هذه الكلمات الدالة: "ليت جماعة مكافحة العجز والدنس تكشف لنا يوما عن غاندى مصرى جديد، فالأمة التى لا تشعر بآلام الاستبداد لا تستحق الحرية، وقبل مقاومة الاستبداد لابد من تهيئة ماذا يستبدل به" (ص٨٤).

وينوع المؤلف فى هذه الرواية فى أساليبه، فالسرد يقوم فى الأساس على حديث بطل الرواية منصور عبد الرازق عن نفسه (الأنا السارد) لكنه أحيانا يلجأ إلى خطاب النفس (المونولوج الداخلى)، وهو ممتد بصورة واسعة على مساحة السرد، أو إلى خطاب الغير، على نحو ما نقرأ فى الفقرة التالية: "هذا ما فعله الجنس يا سيد فرويد. فلتقر عيناك بصحة نظرياتك عن مرضاك، إذ إن زوجتى أصبحت تستمرئ توبيخى وتقريعى أمام الأولاد فى كل مناسبة منذ ذلك التحول البغيض الذى لا ناقة لى فيه ولا جمل" (ص٨٥). بل إن خطاب الأنا السارد فى كثير من الأحيان يبدو كأنه مونولوج داخلى، لأن منصور عبد الرازق بمثل ما يحدثنا فإنه يحدث نفسه، لأننا جميعا فرد واحد، وكل ما يميزه عنا هو أنه يتحدث باسمنا أو نيابة عنا، إنه بطل هذه اللحظة، العاجز، المقهور، المهزوم، وكلنا مثله مشتركون فى العجز والقهر والهزيمة. أما زوجته حنان فإن التحولات التى أصابتها هى جزء من التحولات التى يصاب بها الناس عادة.

وابنته إيمان عندما أحبت لم تحب إلا شخصا عاطلا، لأن العاطلين الآن من الشباب عددهم بالملايين. ومصطفى الزوربا نموذج واضح للشخص الذى أراح واستراح "تولع الحكومة والحرامية والعرب والأمريكان بجاز وسخ، لا شأن لى بغيرى" (ص ١٠٨).
وإذا كان مصطفى الزوربا قد وجد فى حائطه أو مقهاه ملاذا فإن منصور عبد الرازق وجد فيه أحيانا هروبا من أزمته، لكنه فى أحيان أخرى كان يسميه "حائط المبكى" على نحو ما ذكر لنا ذات مرة: "وفى حضن حائط المبكى لم أعد أبكى على نفسى فحسب، وإنما رحت أبكى مدينتى الضائعة.. بحثت عن سبب بعيد للبكاء ينسينى بكائى على ما آلت إليه حالى.. انفصلت عن حنان، وعن نفسى، وغصت فى لجة مدينتى، فهى الأخرى على وشك الضياع منى.. هى حنان أخرى أقف أمامها عاجزا وهى تضيع" (ص ٩٦).

وهكذا من خلال تنويع الأساليب، والحلم، والمونولوج الداخلى، واستخدام الواقع السحرى وغير ذلك من فنون وتقنيات قدم لنا سعيد سالم رواية تغوص فى عمق اللحظة الحاضرة، وهى لا تفعل ذلك فقط بل تتنبأ، فى كثير من المواضع، بالمستقبل فى كل المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية، ونكتفى هنا بمثال واحد من الجانب الاجتماعى يحذرنا فيه منصور عبد الرازق من أنه إذا استمر الدنس على ما هو عليه للثلاثين سنة القادمة فإن الفروق بين دخول الناس ستزيد، وسيستمر تكريس انشطار المجتمع إلى شطرين : فى طرف منه نخبة قليلة العدد واسعة الثراء " تاكلها والعة " وفى طرفه الآخر كتلة الشعب المصرى التى ستهمش تماما ويعيش الجزء الأكبر منها على الفتات... إلخ (ص ١٦٤). وبهذا فإن هذه الرواية تجمع بين التوصيف والتحذير والبحث عن الحلول، فى زمن استنام فيه الكتَّاب للراحة، وتعايشوا مع الأوضاع السائدة، ومن هنا يصبح صوت مثل صوت سعيد سالم ضرورياً ولازماً لمواجهة الأوضاع المتردية.

القاهرة فى ٢٤/٨/٢٠٠٤م

"عاشق الحى" ليوسف أبو رية

رواية الغياب والفقد

يوسف أبو رية كاتب صار يمتلك خصوصية من نوع فريد بعد أن صدر له خمس روايات وست مجموعات قصصية. وهذه الروايات هى "عطش الصبار" (١٩٨٩) و"تل الهوى" (١٩٩٩) و "الجزيرة البيضاء" (٢٠٠٠)، و "ليلة عرس" (٢٠٠٢) ثم هذه الرواية "عاشق الحى" (دار الهلال، فبراير ٢٠٠٥). وخصوصية يوسف أبو رية تنبع فى الأساس من المنطقة التى ولد بها وما زالت جذوره ممتدة فيها إلى الآن وهى مدينة ههيا وما يتبعها من قرى ونجوع محافظة الشرقية. ولا شك أن مجرد الانتساب لهذا المكان أو ذاك والكتابة عنه لا يصنع خصوصية، لسبب بسيط هو أن الخصوصية فى جوهرها ثمرة من ثمرات الروح السارية فى النص، وفى المكان، والتى يعرف الكاتب كيف يبدعها فى لغة حية مؤثرة، على نحو مايقول لنا الرواى فى أحد مشاهد هذه الرواية : "حين أبدعك فى لغتى لا أريد طرحها لجمهور. يكفينى أن تؤدى غرضى، أن تكون شفرتنا الخاصة، أريد من الجملة أن تحمل شحنتى بكل كهربائيتها، وبكل الأثر الذى أشعلته فى دمى لتنقله إليك مباشرة، ليظل ما بيننا قائما لا يمحوه غبار بيئة نعيش تلوثها" (ص ١٥٧).

الغياب هو الفقد

أراد يوسف أبو رية لروايته أن تقوم على الغياب، والغياب من وجهة نظره هو الفقد كما ذكر لنا فى صفحة ١٨٨، ولهذا قسم العمل إلى قسمين: القسم الأول غياب

فى التراب، والقسم الثانى غياب فى الرمل، وكلا الغيابين مختلف عن الآخر اختلافا كبيرا فى الواقع والرؤية والتناول، والسرد والتقنية، لكنهما فى النهاية داخلان فى سياق واحد. فالغياب فى التراب فيه انتقال من دار الدنيا إلى دار الآخرة، والغياب فى الرمل فيه انتقال من وطن إلى بلد آخر، لكن الفقد يظل هو الأساس فى كلا الانتقالين، ومن ثم فإن كل ما ينتج عنه يمثل حالة من حالات البعاد تترتب عليها نتائج وأحداث فى غاية الخطورة. وهذا ما شهدناه وخبرناه طوال قراءتنا لهذه الرواية التى بلغت صفحاتها نحو مائة وتسعين صفحة.

ولنبدأ بالقسم الأول "غياب فى التراب" لنلاحظ أن المؤلف منذ الفقرة الأولى من عمله قرر أن يكتب رواية فى الواقعية السحرية، ولأن من تقاليد الواقعية السحرية التدقيق الشديد فى الجملة أو الفقرة الأولى، كما أخبرنا جابرييل جارثيا ماركيز فى حواراته، نجد يوسف أبو رية لا يبدأ رواياته إلا بعد أن تتبلور فى ذهنه هذه الفقرة الأولى التى سوف تتكرر بعد ذلك بشكل أوجز فى مشاهد سردية أخرى كأنها نوع من التوقيع الذى يمثل مفصلا فى نغم موسيقى أو سيمفونى. يبدأ الفصل بعنوان هو : "هكذا بدأت الحكاية"، ونقرأ : "بإيجاز شديد كان دسوقى بدران يجلس على المائدة لتناول الغداء مع زوجته سميرة، دخل عليهما قط أسود غريب. لم يكن أبدا من القطط التى تتردد على شقتهما. قفز إلى المائدة برشاقة وراح يحدق فى العينين المكحولتين للمرأة الشابة. انتبه الزوج لهذا التحديق الدائم، فقال له مستنكرا: إيه.. عجباك؟؟ خدها. فاختفت المرأة فى الحال، وتلاشى الجسد الأسود للقط. وترك الرجل وحيدا لا يقدر على رفع يده الممدودة باللقمة إلى فمه". ولاشك أن هذا الحدث استدعى أن تبدأ مرحلة البحث عن الزوجة المفقودة، وعن هوية هذا القط الأسود الذى أخذها أو خطفها، ولابد أن يكون لدسوقى بدران صديق حميم يعاونه فى رحلة البحث الشاقة، كما أن الأحداث لابد أن تدور فى أجواء سحرية لعمل روائى عرف المؤلف كيف يبنيه بناء محكما، وبما أن دسوقى شخص يؤمن إيمانا جازما بالخرافة ويمثل شريحة واسعة فى

المجتمع الذى نعيش فيه فلابد أن يأتى الشخص الآخر أو الصديق الحميم مؤمنا بالعلم أو كما قال لنا الراوى: "على إبراهيم (وهذا هو اسمه) يحب يشوف الموضوع من الناحية العلمية"، أى أننا أمام ثنائية تظهر بقوة فى بعض الأعمال التى تجمع بين الواقع والمثال، أو الواقع وما فوق الواقع، أو الواقع الأرضى والواقع السحرى. وهذه الثنائية تعمل على تعميق الحدث ومنحه أبعادا دلالية واسعة.

ومرحلة البحث عن الزوجة المفقودة تمضى فى محطات متعددة ومتراتبة فالقط الأسود الذى أخذها مختلف عن القطط الأخرى التى تجول فى الشوارع حرة، وتدخل البيوت مترددة، وحين ينهرها أحدهم بكلمة "بس" تغادر فى الحال، أما هذا الأسود فهو مقتحم جرىء، ودسوقى وزوجته سميرة والقط ينتمون جميعا لبلدة اسمها "الجزيرة" لا يكف أهلها عن الثرثرة، ولا تعترف بالحياة الخاصة. وهم أقل مفاخرة وفشخرة وخاصة فيما يتصل بالمعاشرة الزوجية التى لا يتورع كل من الرجل والمرأة عن إذاعتها ولو بدلق ماء الحموم أمام الأبواب فى صباح الجمعة. وسميرة امرأة عادية من نساء الريف، صارمة، وقور، لا تحب التخلع أو الدلع، تقضى وقتها فى ترتيب البيت وتجهيز الطعام، وغير ذلك من شئون، ولم تكن فى أى يوم من الأيام ساخطة أو متبرمة من حياتها الراسخة بعاداتها وثوابتها التى لا تتبدل. والسؤال الذى بدأ به البحث هو : من يكون هذا الرقيع الذى تلبس جسد القط ليخطفها من دسوقى ويعجز عن منعه؟ صحيح أنه هو الذى هيأ له الطريق عندما قال له : عاجباك؟ خدها. لكنه لم يستسلم أمام هذا الفقد، بل سوف يستخدم كل ما يملك من وسائل لاستعادة زوجته؟ وقد هداه تفكيره، بالتشاور مع صديقه على إبراهيم، إلى زيارة معبد القطط القديم فى تل بسطة. والحق أن صديقه هو الذى نبهه لفكرة أن القطط قد حكمتنا فى يوم من الأيام، وأن المصريين القدماء أقاموا معبدا للإلهة "بست" فى هذه المدينة التى لا تبعد عن قريتهما بأكثر من عشرة كيلو مترات. لم يكن دسوقى مدرس اللغة العربية يعرف هذه المعلومة، لكن صديقه مدرس التاريخ كان لديه كتاب شامل عن العصر الفرعونى بكامله ويؤرخ

للأسرات التى حكمت مصر فى منف وطيبة وبسطة. ومن هذا الكتاب اطلع الاثنان على معلومات عن الإلهة "بست" التى نحتوها على هيئة قط أسود قوى البنيان حتى ليظن مشاهده أنه أقرب إلى اللبؤة أو الفهد. قام دسوقى وعلى إبراهيم بزيارة معبد تل بسطة واستقبلهما هناك خفير يرفع شاربين مبرومين، وبندقية صدئة، ويلف عنقه الطويل بشملة من الصوف. حكى له على إبراهيم ما حدث للأستاذ دسوقى فرد عليهما بأن الموجود بالمعبد ما هى إلا حجارة و أصنام لا تفيد فى شىء وأنهما لن يجدا حلا إلا عند الشيخ أبو النجا. وهذه سوف تكون المحطة الثانية من البحث، لكنهما أثناء وجودهما فى تل بسطة شاهدا تمثال الإلهة "بست" القابعة على حجر أمام أطلال المعبد. وقد رأى دسوقى أن التمثال لا يختلف فى شىء عن القط الأسود "الخالق الناطق هو".

نحن إذن أمام تفسير ميثولوجى من التاريخ الفرعونى لعملية خطف الزوجة سميرة. ولعل القارئ يذكر أننى فى كتابى "فى الواقعية السحرية" قلت إن الواقعية السحرية تقوم على ارتباطات ثلاثة هى "الأسطورى" و "العجائبى" و "السيريالى". والجانب الأسطورى فى هذه الرواية يتمثل- كما رأينا - فى العودة الى الموروث الفرعونى، الذى يمثل بالنسبة لعقائدنا اليوم نوعا من الميثولوجيا الحميمة التى لا يمكن أن تنفصل بأى حال عن مجموعة من العناصر المكونة لأفكارنا الحالية حتى ولو كنا فى عصر ازدهار العلم والثقافة العلمية.

وننتقل إلى عنصر آخر يدخل فى سياق الميثولوجيا البشرية بعامة وهو ما يسمى "تناسخ الأرواح" أو بتعبير آخر- كما جاء فى الرواية - "الموتى لا يموتون". وهذا العنصر يقدم تفسيرا آخر لخطف الزوجة يقوم على حكاية أخرى هى أن سميرة كان يحبها قبل أن يتزوجها دسوقى شخص آخر اسمه صلاح توفى فى حادث. وتصور دسوقى أن القط الأسود هو صلاح الذى تناسخ فى روح كائن آخر وجاء لينتقم من غريمه. ولهذا نجد صورة صلاح تُطل كثيراً على طول الرواية سواء فى جزئها الأول أو الثانى،

وسوف يظهر بشكل مؤكد عندما يذهب الصديقان إلى الشيخ أبو النجا فيدلهما على الشيخ هداية، الذى يطلب منهما بدوره أن يذهبا إلى سبيل قايتباى فى منطقة تسمى "الخرابة"، حيث سيجدان هناك إماما هو الذى يستطيع أن يأتى بالزوجة. وبالفعل جمع الإمام أتباعه بعد الصلاة وسألهم: من الذى خطف زوجة هذا الرجل؟ فرد أحدهم : أنا يا سيدى. كان هذا الشخص الذى وصف بأنه وسيم وشاب، وله شعر ناعم وعضلات قوية نافرة هو صلاح نفسه الذى قال ضمن ما قال: "إنه لم يخطفها كما يدعى زوجها وإنما هو الذى أمره بأخذها، وكانت حبيبة القلب قبل أن يقصف عمره" وقد رد الإمام بحزم : ليعد هذا المسكين إلى بيته ويجد زوجته هناك بانتظاره، فقال صلاح : أمرك يا سيدى.. وتمضى الأحداث وتعود الزوجة فى حالة من التوهمات (وهذه التوهمات مهمة جدا فى هذه الرواية) لكن القط الأسود يأخذها مرة أخرى، وكأننا يا بدر لا رحنا ولا جينا، أو كأن الزوجة هى صخرة سيزيف الذى يظل يصعد بها الجبل حتى تنحدر فيعود ليصعد بها من جديد.

وهكذا نكون أمام عمل مهم اشتغلت فيه المخيلة بقوة مستعينة بحصيلة واسعة من المعارف والأفكار، فضلا عن التقنيات الحداثية التى استطاع الكاتب أن يسيطر عليها سيطرة قوية، وأنا أعتقد أنه لم يصل إلى هذه الحالة من النضوج إلا بعد أن قرأ عيون الأدب العربى والعالمى فى مجال الرواية.

كثرة العناصر السحرية وتداخلها

أى رواية فى الواقعية السحرية لابد أن تقوم على نوع من التوازى المحسوب بين أمرين هما : الجانب الواقعى والجانب الخيالى. والواقع فى هذه الرواية لسنا فى حاجة إلى توصيفه بالتفصيل : فالرواية تدور فى مكان محدد وزمان معروف هو الزمان الحالى، وأشخاص يدبون على الأرض ويمارسون شئون حياتهم الخاصة وغير ذلك. وكل هذا يتفاعل مع العناصر السحرية ومنها - كما أسلفت - العنصر الميثولوجى

الفرعونى بخاصة، والإنسانى بعامة. وهناك العنصر الخاص بتناسخ الأرواح، وقد شرحته أيضا. ومن ثم أتوقف عند بعض العناصر الأخرى مثل العنصر العجائبى: فأمه (أى دسوقى) كانت دائما تحكى عن العفاريت، وقد أفرد لها الروائى مساحة تحت عنوان "عفاريت الأم"، وهناك جنيات الماء، وخاله تزوج من جنية كما حكى الناس فى القرية، والشيخ أبو النجا حاول أن يفك أسر سميرة عندما قام وقعد وأرغى وأزبد، وراح يضرب الهواء بيديه، ثم بدا كأنه تشبث بخناق أحدهم (أى الجان) وضغط عليه. كان وجهه ينز عرقًا غزيرًا، وسال الكحل على صدغيه. ولكن الجنى لم يقل له أو لم يعترف إلا بنصف الحقيقة ولهذا دلهما على الشيخ هداية لاستكمال الموضوع عنده. والشيخ هداية أيضا سوف يدلهما على شخص آخر، ويكون المكان فى هذه الحالة – كما ذكرت من قبل – مكانا تاريخيا هو سبيل قايتباى. والجنية فى هذه الرواية تعتبر شخصية ذات حضور فاعل فهى أحيانا تتلبس شخص الزوجة لتهبط فجأة على دسوقى، وتارة تأتيه فى القطار، وأحيانا يأتى أبوها الجنى ليحاكم دسوقى. وهناك حكاية مع الجان حدثت لعمدة أم الخوف.

ويظل وجه صلاح الميت يطارد دسوقى فى كل مكان : فى الأحلام والكوابيس، وفى المرحاض، بل إنه يطارده فى فكره أو ذهنه. ولا شك أن أهل القرية يقول بعضهم لبعض أحيانا إن عقل دسوقى قد ذهب. ولكن صديقه على إبراهيم الذى يأخذ الأشياء من منظور علمى يظل فى النهاية شخصية تائهة تذكرنا بشخصية سانشو بانصا تابع دون كيخوتة فى الرواية المشهورة؛ فهو (أى بانصا) ينظر إلى الأمور نظرة واقعية لكنه لا يمنع نفسه أبدا من السير وراء سيده. وهكذا فعل على إبراهيم، ظل ملازمًا لصديقه فى سرائه وضرائه.

ولعله من المفيد أن نتوقف بشىء من التفصيل عند بعض الفقرات التى تدلنا على التداخل بين الواقع العادى والواقع السحرى، وعلى الامتزاج الحميم الذى عرف المؤلف كيف يؤديه فى سرد حكائى يتميز بالتلقائية. وذلك أن الربط بين الواقعى والسحرى فى

لغة سردية معبرة ومقبولة أمر صعب للغاية لا تقدر عليه إلا مخيلة تدربت بشكل واع على هذا النمط من القص الذى برع فيه عدد كبير من كتّاب أمريكا اللاتينية نتيجة للظروف والأوضاع التى عاشوا فيها، وأهم ما يمكن أن توصف به أنها ظروف عجائبية. وإذا كانت ظروفنا وأوضاعنا أكثر عجائبية من ذلك فإن كتّابنا- بلا شك- مؤهلون بالطبيعة للتفوق فى هذا التوجه السحرى. فتحت عنوان "روح فى جسد قط" يقدم لنا مؤلف "عاشق الحى" (ص ٢٤). السطور الأولى من هذا الفصل – إن صح أن نسميه كذلك – على النحو التالى :

"إن الموتى لا يموتون، إنهم أحياء بصورة أخرى" أطلت هذه المقولة فجأة على دماغ الأستاذ دسوقى الذى قرأ الكثير من الشعر القديم، والقليل من الشعر الحديث... إلخ، ونعرف أيضا أن دسوقى يتصور أن القط الأسود الذى خطف الزوجة هو صلاح الذى كان ينافسه على الزواج منها، وقد مات صلاح لكن روحه حلت فى هذا القط الأسود. ومما قاله دسوقى لنفسه، فى تيار وعى، إن "صلاح لا أحد غيره فعلها، انتقاماً منى ومن الموت الذى خطف شبابه، ولم لا؟! فكم من أرواح عادت على هيئة حيوان، أو جنية، أو طير.. ماذا نعرف نحن عن الكون الذى نعيش فيه؟" (ص ٢٦). ثم ننتقل إلى عنوان آخر هو "عفاريت الأم " ويحسن هنا أن ننقل عن الأم هذه الحكاية التى سمعها دسوقى وهو طفل، وكانت أمه تحكيها لجاراتها. "قالت رحمة الله عليها : كنا قد جهزنا العجين، ونمنا ساعتين ثلاثة حتى يخمر، وقبل التسبيح والأذان قمت أنا وأختى لنحضر الخبازة الساكنة فى حى البحر. لم تكن الكهرباء قد دخلت بلدنا بعد، وكان شتاء قارسا، والمطر بدأ من عصرية اليوم لبعد العشاء، فالأرض (ملبكة) طين ووحل.. رفعت أختى اللمبة الصاروخ على رأسها، وخضنا من بركة لبركة حتى وصلنا بوابة المحطة الحديدية، ونلاقى قدامنا حمار أبيض، أبيض خالص، يشبه هذه اللمبة (وأشارت الى اللمبة النيون المعلقة بالسقف) لف حولنا، وضرب بساقيه الخلفيتين الهواء ثم تقدم نحونا، ونخر، وأطلق ريحا، صوت دون رائحة، وحك جلده فى هدومنا، ثم راح ينهق

عاليا، فتذكرت عطية الذى دهسه قطار البضاعة وهو يرجع إلى الوراء، فسال دمه على القضيب الحديد، وعلى الأحجار السوداء. قالت أختى وهى تتشبت بذراعى : دا عطية الخالق الناطق... إلخ (ص٢٧).

وقد نقلت هذه الفقرة شبه كاملة لأعلق عليها بما يلى :

أولا : أنها ليست حكاية شاذة أو استثنائية، بل هى حكاية شائعة سمع مثلها كل من عاش فى الريف المصرى، ومن ثم فإنها تمثل تراثا شعبيا ينقل من الآباء إلى الأبناء. أى أنها لا تروى على لسان الجدات أو الأمهات فقط وإنما الرجال يروون أيضا حكايات كهذه، فأحدهم يقول لك أيضا- على سبيل المثال - إنه كان ذاهبا الى الحقل فى ليلة ممطرة باردة وقابله عفريت فى هذا المكان أو ذاك، وأنه نخس حماره حتى يجرى بسرعة ويختفى بعيدا عن العفريت، أو أنه كان قد ذهب إلى الصلاة قبل الفجر بمدة طويلة وجلس وحده فى المسجد، وكان يسمع العفاريت وهى تدخل دورة المياه وتتوضأ.. حكايات لا أول لها ولا آخر يرويها الناس فى الريف رجالا ونساء وأطفالا ويصدقونها تماما، ولا يبدو على وجوههم أى أثر للشك فيما يروون أو فيما يسمعون. وقد قال جارثيا ماركيز شيئا شبيها بهذا عندما ذكر أن الناس فى بلادهم يحكون أشياء فى غاية الغرابة دون أن يطرف لهم جفن، وما ذلك إلا أن ما يحكونه شديد الصلة بما يعيشونه.

ثانيا : كثير من هذه الحكايات تربط بين أحداثها الغريبة وبين الحلول أو تناسخ الأرواح، ففلان الذى قتل حل فى قط، أو تناسخت روحه فى حمار مثلا. وهذه على أية حال عقائد قديمة متوارثة منذ الحضارات البشرية الأولى، خاصة فى مناطق السند وجنوب شرق آسيا. ولاشك أنها قاسم مشترك بين كل الحضارات القديمة. وعلى الرغم من أننا نعيش حاليا فى عصر التقدم العلمى والتكنولوجى، وغزو الفضاء، والمخترعات الحديثة التى لم يكن أحد يحلم بها، فإن الإنسان يحس دائما بعجزه عن معرفة كل الحقائق وكما قال يوسف أبو رية على لسان دسوقى :"ماذا نعرف نحن عن الكون الذى نعيش فيه؟".

ثالثا : استخدم المؤلف فى الفقرة المذكورة، وفى الرواية كلها تقريبا لغة سرد قريبة جدا من اللغة العامية، ويمكن أن يقال إنها تجمع بين العامية والفصحى، لكنها فى كثير من الأحيان تقترب أكثر من العامية.

ونعود إلى الرواية فنجد المؤلف ينتقل بعد ذلك إلى عنوان آخر هو "جنيات الماء" ليحدثنا عن خال دسوقى الذى تزوج جنية، وعن أشياء أخرى، ثم يأتى عنوان آخر عن زيارة المعبد، وهو معبد تل بسطة. وهذا بلا شك جزء سحرى بامتياز داخل هذه الأجزاء السحرية المسيطرة فى الرواية. ذلك أن الاستاذ دسوقى وصاحبه على إبراهيم قد توجها إلى المعبد لعلهما يعثران هناك على القط الذى خطف زوجة دسوقى. ويصف لنا الراوى رحلة الوصول إلى المعبد حتى عثرا على الحارس، فخاطبه على إبراهيم قائلا: "شوف يا بن العم حندخل فى الموضوع خبط لزق.. أخونا الأستاذ دسوقى، وأشار إليه (فوقف حزينا يسقط رأسه على كرافتة عرسه) زاره قط أسود وخطف منه مراته، وأنا أخوك على إبراهيم مدرس تاريخ وأعرف أن المصريين بنوا معبدا للقطط فى المكان دا، لما كان عاصمة فى ذات يوم" فرد عليه الخفير: "ما بنامش الليل من صوتهم.. ليلاتى يصرخوا تحت الأرض، والمفتش قالى إن الكفار زمان عبدوهم، وعملوا لهم أصنام، واحد منهم هناك فى المعبد الكبير... إلخ". ثم إن الخفير أخذ يتجول معهما فى المنطقة الأثرية، والتى ما زالت موضع اكتشاف، وهما يحاولان العثور على القط الذى خطف المرأة، حتى وصلا إلى تمثال الإلهة "بست" القابعة على حجر أمام أطلال المعبد، فقال دسوقى : "أهو.. الخالق الناطق هو"، وذلك أن تمثال الإلهة بست على شكل قط. وبذلك تتلاقى هنا الميثولوجيا الفرعونية مع العقائد الشعبية الموروثة والمسيطرة على أذهان الناس، كذلك تظهر هنا عقيدة الحلول، لأن دسوقى قد اعتقد أن المتوفى صلاح هو الذى تقمص شكل الإلهة بست. أى أننا أمام مشاهد سحرية متداخلة ومتعمقة وتدل على أن المؤلف لم يكتب هذا العمل إلا بعد أن استوعب الواقعية السحرية استيعابا فنيا أصيلا. فالرواية تعبير فنى ناضج عن الواقع السحرى فى بلادنا، وهى كذلك رؤية

ناضجة للواقع اليومى الذى مازال يعيشه المجتمع المصرى فى هذه اللحظة التاريخية المحددة.

ونمضى مع أحداث رواية "عاشق الحى" لنجد أن الأستاذ دسوقى وصاحبه على إبراهيم لم يعثرا على بغيتهما فى معبد تل بسطة، وقال أحدهما ردا على سؤال الخفير: هل وجدتم شيئا؟. "يا عم دول ما ينفعوش فى حاجة، دى حجارة وأصنام كانت نفعت نفسها لمَّا ربنا سخطهم". وعندئذ دلهما الخفير على الشيخ أبو النجا قائلا: "بيجينى ناس كتير زى حالتكم، وما يلاقوش حل إلا عند الشيخ أبو النجا". وهنا تضاف الخرافة أيضا لتشكل عنصرا آخر من عناصر الواقع السحرى. فالشيخ أبو النجا رجل من هؤلاء الناس المكشوف عن بصيرتهم، كما يقال، يقيم عند الجامع الكبير بالقرب من القناطر التسع فى المنطقة التى تلتقى فيها ترعة الوادى ببحر موريس. سألا عن منزل الشيخ أبو النجا، ودخلا عليه، وقال له على إبراهيم :"أخونا دسوقى أستاذ اللغة العربية، صلى الجمعة ورجع لبيته، وهو بياكل مع مراته طلع لهم قط أسود، نط القط وقعد فوق الترابيزة، يحملق فى وش الست سميرة، الأستاذ دسوقى قال له من باب الهزار : عاجباك.. خدها، وفعلا خدها"، وهكذا تتكرر رواية هذه الحكاية فى كل مرة يحتاج فيها السياق إلى ذلك، وكأننا أمام لازمة موسيقية أو مقطع متكرر فى سيمفونية، وقد حاول الشيخ أبو النجا أن يفك أسر سميرة، فاستحضر جنيا وأخذ يهدده وهذا الجنى هو القط إياه، لكن الشيخ أبو النجا لم يستطع، رغم كل التهديدات، والتهويشات، أن يستخلص منه إلا نصف الحقيقة، ولذلك نصحهما بالذهاب إلى الشيخ هداية. وهذا الشيخ- كما قال أبو النجا – عنوانه واضح، لأنه كل جمعة يقعد على الباب الرئيسى لسيدنا الحسين، قبل الصلاة بشوية. وقد أكد لهما الشيخ أبو النجا أن الذى خطف الزوجة هو فعلا قط، وهذا هو نصف الحقيقة، أما النصف الآخر فهو أن المرأة لا يمكن أن تعود إلا بإذن من الشيخ هداية. ومن دون شك فإننا نلمح فى هذه الرواية "عاشق الحى" أثرا من آثار حكايات ألف ليلة وليلة" فهى تمضى بشكل متدرج

فى جو عجائبى، وفيها عنصر التشويق قوى ومؤثر، لأن القارئ لابد أن يتلهف على الخطوة التالية، الخاصة بلقاء الشيخ هداية. وهنا نجد الفصول التالية: "فى القطار رآه" ثم "محطة مصر" ثم "الميت يرتاح على المقهى" ثم "الشيخ هداية" وبعد ذلك تبدأ فصول رحلة العودة إلى الشرقية. الرواية كلها إذن – أو قل هذا الجزء الأول منها – رحلة فى هذا العالم العجائبى- الممتزج بعنصر الواقع اليومى، وهذه هى الواقعية السحرية بمفهومها الحديث، كما قلت دائما وأكرر، أى إقامة توازن دقيق بين الواقع اليومى أو العادى، والواقع السحرى، وفى حالة حدوث خلل بين هذين العنصرين يمكن أن تتحول الأحداث الى أكاذيب لا رابط بينها، كما حدث مع بعض الكتّاب العرب الذين أرادوا أن يكتبوا فى الواقعية السحرية فسقطوا فى هوة الأكاذيب المفتراة. وإذا كنت لا أريد لكلامى أن يصير مجرد كلام نظرى فإنى أقدم المثال التالى من فصل "فى القطار رآه". ففى هذا الفصل حديث عن الكابوس الذى أخذ بخناق دسوقى على هيئة قط أسود، وعن مطاردة غريمه المتوفى صلاح له حتى وهو فى القطار وغير ذلك، ولكننا فى الوقت نفسه نجده يفكر فى سميرة – فى عودة إلى الوراء- تلك الجارة التى أحبها طفلة بضفيرتين، وحبيبة بشعر منسدل على كتفيها، وفتاة تسقط القصة (بضم القاف) على جبهتها، وتجعل من شعرها ذيل حصان، يمرح على مريلة المدرسة. سميرة التى تعلق بالشعر العذرى من أجلها، فحفظ الكثير من أبيات جميل وكثير وقيس. كما نجد أيضا وصفاً للمساكن الشعبية التى رآها من نافذة القطار، ويحسن أن ننقل هنا هذه الفقرة التى تقول:"وبدأ القطار يأخذهما من شريط إلى شريط عبر تحويلات كثيرة ومعقدة.. نظرا من الشباك فوقع نظرهما على مساكن شعبية متهالكة، تسقط عليها أشعة الصباح فتبرز دمامتها، شرفات ضيقة مخنوقة، مزدحمة بكراكيب كثيرة، معلق على معظمها خزين البصل والثوم، وعلى حبال الغسيل فى الشرفات الخلفية لفف أطفال وملابس حريمى ملونة، ومرسوم على مساحة جيرية بيضاء من جدارها صور لعبد الناصر. كان وجهه المحدد بالفحم الأسود حزينا جدا، ومكتوب بخطوط ركيكة : إلى جنة الخلد يا جمال" (ص٥٢). أى أن المشاهد الواقعية السحرية تأتى ممتزجة مع المشاهد الواقعية اليومية بشكل تلقائى ومنسجم تماما.

فى حضرة الشيخ هداية وإمام الخرابة :

كان الشيخ هداية جالسا عند باب مسجد الحسين، كما وصف لهما الشيخ أبو النجا، وكان يرتدى ملابس مرقعة بألوان قوس قزح، ولحية مرسلة قذرة، وعمامة خضراء، ومسابح طويلة تتدلى على الصدر، وكان يهتف من حين لآخر : حى، قيوم، لا إله إلا هو. وبعد أن دخل دسوقى وعلى إبراهيم المسجد وقرأ الفاتحة لصاحب الضريح، آملين فى أن يعيد لدسوقى الزوجة المخطوفة، توجها عند الشيخ هداية الذى كان يغادر مكانه، فلحقا به وشرحا له سبب الزيارة، وطلب منهما أن يتوجها الى الخرابة التى شرح لهما موقعها، وهناك سوف يعثران على شخص يؤم المصلين، وعليهما أن يشرحا له السبب الذى جاءا من أجله. كان المؤذن يؤذن للصلاة فصليا مع المصلين، وكلهم من الأشخاص الممسوخة قططا. شرحا للإمام حكاية القط والزوجة سميرة فاتجه الإمام بوجه صارم نحو جماعة المصلين صائحا فيهم بقوة حتى إنهم ماءوا بفزع وتقوست ظهورهم، ورفعوا مشافرهم مبدية أسنانا صغيرة قوية، وقال: "من الذى خطف زوجة هذا الرجل؟ (وأشار إلى الأستاذ دسوقى الذى عقد ذراعيه أسفل بطنه، وأحنى رأسه بخنوع). وقد رد عليه شاب وسيم، يميل شعره الناعم على جنب، ويرتدى قميصا شفيفا يبدى عضلات قوية نافرة، ولسرواله حزام عريض يدور على خصر نحيل. قال: أنا يا سيدى.

ودار حوار بين الإمام وهذا الشاب الوسيم أخبره فيه هذا الشاب أنه لم يخطفها كما يدعى الزوج، وإنما هو الذى أمره بأخذها. ويتضح من الحوار أن هذا الشاب هو صلاح الذى كان يحب سميرة، وأنه لم يخطفها لأنها كانت حبيبة القلب قبل أن يقصف عمره. والمهم ينتهى الحوار بأن رفع الإمام مخلبه الحاد صارخا فى الشاب : "ليعد هذا المسكين إلى بيته ويجد زوجته هناك فى انتظاره. وهنا تبدأ رحلة عودة دسوقى وصاحبه، والتى لا تخلو من أمور عجائبية كثيرة وأخرى واقعية يومية، ومنها على سبيل المثال أن دسوقى فوجئ بوجه صلاح فى المرحاض، وأن صلاح هدده قائلا: "مش

حتبطل تجرى وراى؟ جاى تشتكينى لشيخ الخرابة.. خليه ينفعك" (ص٧٧). ومنها الحوار بين دسوقى والجنية التى جاءته فى القطار، وقد اتضح أن الجنية هى زوجته سميرة نفسها، ومنها الحكاية التى حصلت لعمدة أم الخوف (ص٩٨)، إضافة إلى المشاهد الواقعية اليومية الكثيرة، أثناء طريق طويل يمتد من منطقة الحسين إلى الشرقية.

وحين عاد دسوقى إلى البيت وجد سميرة هناك ودار بينهما حوار، حيث طلب منها ألا تتركه بعد ذلك أبدا، لكن المشهد الذى حدث فى بداية الرواية يتكرر هنا مرة أخرى، حيث جاء قط، واختار له مكانا بين الصحون ولم يهتم بالطعام، اكتفى بتثبيت حدقتيه على وجه سميرة، وأطال التحديق، فدهش دسوقى من أمره، وقال له مازحا: عجباك.. خدها. فاختفت سميرة، واختفى القط فى الحال، وترك دسوقى وحده فى الشقة مثبتا يده بالملعقة بين الفم والمائدة. وهكذا ننتهى من القصة لنبدأ قراءتها من جديد، أى أننا أمام بنية دائرية يحلو للكتّاب الآن أن يستخدموها مستهدفين ما يمكن أن نسميه بالعود الأبدى للأحداث. وهكذا ينجح يوسف أبو رية فى تقديم قصة محكمة البناء، فى هذا الجزء الأول من روايته "عاشق الحى" الذى وضع تحت عنوان "غياب فى التراب"، لينتقل بنا إلى الجزء الثانى وهو "غياب فى الرمل".

غياب فى الرمل

هذا هو الجزء الثانى من الرواية، ويأخذ من ص ١٠٩ الى آخر العمل ص ١٩١ . وفى البداية كلمة لإدجار ألن بو تقول: "كل أيامى غيبوبة إثر غيبوبة/ وكل أحلامى الليلية تتوجه/ إلى حيث تلمع عيناك السوداء/ وحيث تلمع خطواتك".

وهذه الكلمة لها دلالة مهمة ليس لأن ألن بو كاتب طليعى وهو مفجر كل الطاقات السرية والرمزية والسحرية فى الكتابة التى ظهرت بعده، وإنما لأن هذه الكلمات نفسها

الميتة أيضا ويقص عليها ما حدث، كذلك يختفى الخال ولا يعثر له على أثر. وبهذا تتداخل بعض مشاهد هذا الجزء الثانى مع الجزء الأول، ويصير الغيابان وجهين لعملة واحدة : غياب فى التراب وغياب فى الرمل. والغياب على كل الأحوال هو الفقد : فدسوقى اختطفت زوجته وانطلق يبحث عنها والزوج فى القسم الثانى ذهبت زوجته للعمل خارج البلاد وهم دائم البحث عنها، حتى فى الأشياء الصغيرة المحيطة به أو الواقع بينها. يقول على سبيل المثال : "كل ملبس من هؤلاء ملأته عين خيالى بصورتك. وقعدت على حافة الفراش أتأملك. لكل ثوب شخصية مستقلة. يالعذابى الطويل! إننى أتألم، وأزيد تأملى ليزيد ألمى. كل شىء حاضر هنا، تنقصه الروح لينتفض. وروح هذه الأشياء هى أنت" (ص ١٤٠) بل إن الزوج يبدع زوجته الغائبة فى لغته (انظر ص ١٥٧).

وهكذا قدم لنا يوسف أبو رية فى هذه الرواية "عاشق الحى"، بجزأيها، عملا ناضجاً فى الواقعية السحرية.

ما فصل خيرى شلبى فى روايته "الشطار" على حين ظلوا هم فى خيبتهم، وقلة حيلتهم، وهوانهم على الناس.

وتنثال الأحلام، وتتوالى المشاهد، وأحيانا يكون المشهد على شكل حوار بين الزوج والزوجة (انظر مثلا صفحتى ١٢٢و ١٣٠). ويعلن الزوج: "أن الحوار مقطوع بينى وبين الجميع مادمت غائبة. أنا لا أجيد الحوار إلا معك.. فأنت.. أنت مشكلتى كما قلت زمان، ففيك تلخص وجودى، وأرجو ألا تملى كلامى هذا. إننى بالفعل أقاومك فى كل حين " (ص ١٢٤).

ويقدم لنا الراوى نبذة عن مكان عمل زوجته، وعن صاحبة المستشفى الذى تعمل به فنعرف أنها تعمل فى مدينه الرياض، داخل منطقة البطحاء، وهى حى شعبى معظم سكانه من اليمن، وبه أسواق شعبية مثل العتبة والموسكى، ومحلات للخضار والفاكهة واللحمة. أما صاحبة المستشفى فهى إنسانة مادية جدا كل همها الفلوس والدخل اليومى للمستشفى. ومما جاء فى رسائل الزوج لزوجته قوله لها : "لا تتصورى أن غيابك قد وفر لى الوقت للقراءة والكتابة". قال لها أيضا : "أنت لدى أعز من موهبتى". بل إنه يرى الأشياء لا بعينيه وإنما بعينيها.

ومما يدل على أن هذا الجزء الثانى ملتحم بالجزء الأول، على الرغم من الاختلاف البنيوى بينهما كما أسلفت، هو العودة إلى حكاية القط الأسود. فقد حكى الزوج لزوجته أنه فى هذه الأيام يحاول كتابة نص مراوغ، قطع فيه مرحلة لا بأس بها، وقد بدأه بجملة كانت تلح بشدة على عقله وهى : عجباك.. خدها، ولم يخطط لشىء آخر. كل ما فى الأمر أن يبدأ النص هكذا، بهذه الجملة. وكانت الجملة موجهة لقط أسود اقتحم شقة الزوجية ساعة الغداء، وقد أخذ الزوجة فعلا واختفى. وقد ذكر الزوج أن هذا النص مجنون وغريب، وأنه سوف يتتبعه حتى يرى ما يريده منه. وسوف نجد أيضا فى هذا الجزء الثانى عودة صلاح الميت، غريم دسوقى فى حب سميرة، وسوف يكيل له دسوقى الضربات. نرى كذلك زيارة لبيت والدته المتوفاة ولقاء بينهما، كذلك يرى حماته

تشبه الأبيات الشعرية من قصيدة نثرية تدل على حالة التوهان عند غياب المحبوبة. وهذا هو نفسه موضوع هذا الجزء عن الغياب فى الرمل. وهذا الجزء الثانى مختلف تماما عن الجزء الأول من حيث البناء، وأسلوب التناول، وطريقة القص، والمنظور الروائى وما إلى ذلك. فإذا كان الجزء الأول حكاية سحرية عن قيام قط بخطف الزوجة سميرة، وما تبع ذلك من رحلة شاقة للبحث عنها من جانب الأستاذ / دسوقى مدرس اللغة العربية وزميله الأستاذ على إبراهيم مدرس التاريخ، فإن الجزء الثانى عبارة عن رسائل متبادلة بين زوج يعيش فى القاهرة وزوجته التى تعمل فى دولة خليجية، وتدل هذه الرسائل على حالة الفقد والغياب التى يشعر بها الزوجان. ويستخدم فى هذه الرسائل أسلوب المتكلم/ المخاطب، على نحو ما نقرأ فى هذه السطور الأولى (ص١١١): " حين كنت ألتقط آخر جزء من كتفك، وأنت تمرقين من بوابة المغادرة، أحسست بعظم المسئولية التى ألقاها علىَّ غيابك، مسئولية أن أحاورك على الورق". ونمضى مع الرسالة فنجد الزوج يحس بالوحدة وسط أشياء شقتها الصامتة، ويخاف أن يعتاد فراقها، ومن ثم فإنه يقاوم ولا يريد الإقرار بحياته التى يعيشها بدونها، أما الطريقة التى يكتب بها إليها فإنها تحيره، لأن أمامه أكثر من صيغة يحاور بها نفسه: فهل يكتب لها ما يحدث له يوما بيوم، ولكنه لا يعيش أحداثا خطيرة تستدعى هذا النوع من الكتابة. وأخيرا اهتدى إلى الطريقة التى يكتب بها إليها، وهى أن يحكى لها كل الحالات التى تنتابه من قلق، ورغبة، وتسجيل مشاعر وغير ذلك. ولكنه لن يغفر لنفسه أبدا قلة حيلته ؛ فقلة حيلته هذه هى التى جعلتها تذهب للعمل خارج الوطن، وجعلته يعانى حرمانه منها. ونراه يعلن عن خيبته فى السطور التالية :"الآن أنا نادم، وأطعن خيبتى كل ليلة بسكين، لأقتلها وأنتهى منها الى الأبد. أين كنت حين استطاع الشطار تأسيس بيوت جميلة لزوجاتهم ؟ وأى دروشة عبأت عقلى بالضباب فلم أقترب من الحياة بالقدر الكافى؟ كيف عجزت عن حلم مشترك يجمعنا فى عش لائق يسيِّجه أمان المال؟ " (ص١١٩). ولاشك أن هذا الإحساس بالخيبة قد خامر كثيرا من الرجال خلال العقود الأخيرة عندما وجدوا الشطار يستحوذون على كل شىء، على نحو

"لهو الأبالسة " رواية تهتم

بتقنيات السرد وباللغة

صدرت رواية "لهو الأبالسة" فى أوائل عام ٢٠٠٤، وهى أول رواية تصدرها سهير المصادفة التى عرفناها من قبل شاعرة. ولكن من الواضح أن ازدهار الفن الروائى عربيا وعالميا أغرى الكثيرين بالتحول إليه من فنون أخرى. وأنا حقيقة أنتهز هذه الفرصة لأهنئ سهير المصادفة بهذا التحول. ومن الواضح أنها لم تكتب هذه الرواية الناضجة إلا بعد أن اطلعت على كثير من فنون السرد العربية والأجنبية. ومعروف أن هذه الفنون قد شهدت خلال القرن العشرين تطورات كثيرة عند جويس، وكافكا، وفوكنر، ونجيب محفوظ، وحركة الانفجار الروائى EL BOOM فى أمريكا اللاتينية وغير ذلك كثير. وكل هذا نراه منعكسا فى تشكيلها للمكان الروائى، واهتمامها بتقنيات السرد، وتركيزها على اللغة بوصفها الأداة الأولى للعمل الروائى، وتوزيعها للأدوار وللشخصيات، وغير ذلك من فنون ووسائل سوف نحاول أن نتوقف عندها، أو على الأقل عند بعضها، فى هذه الدراسة.

وبداية نتوقف عند العنوان، والحق أن الكاتبة قد فكت لنا عقدته الظاهرة عندما قرأنا على لسان مها بطلة الرواية مخاطبة أختها نجوى : "لدى الذى أنجبه يا نجوى دون حاجة لبذور الآخرين. عندما أموت سيتفرق كتابى على الخلق دون تمييز، وسيعلن الملائكة جمالى على الملأ، وسيدعى الشيطان أنه كان صديقا لى، وأننى ما كنت أستطيع وحدى إنجازه لولا هذا البيض الذى وضعه خلسة بين طيات أوراقه ففقس كل

هذا الهراء" (ص ١٠٤). فهذه الرواية إذن فقس شيطانى، أو لهو أبالسة، وكل ما فعلته الكاتبة أنها استطاعت أن تلم هذا الفقس، أو تجمع هذا اللهو فى حيلة من الحيل التى يلجأ إليها الروائيون عادة عندما يرجعون ما كتبوه إلى قوة أو قوى خفية ألهمتهم كل ما ورد فى هذا العمل أو ذاك، على طريقة الشعراء الذين كانوا يصطنعون لأنفسهم أيضا قرينا من الجن. ولعل أشهر ما ورد فى هذا الصدد ما ذكره الروائى الإسبانى المشهور ميجيل دى سربانتيس من أنه نقل روايته "دون كيخوتة دى لا ما نشا" من مخطوط عثر عليه لكاتب موريسكى مزعوم يدعى سيدى حمادة بن الجيلى.

تتكون رواية " لهو الأبالسة" من عشرة فصول تختلف فيما بينها طولا و قصرا. وأنا عادة فى تعاملى النقدى مع مثل هذه الرواية المتشابكة فى فنون السرد، المعقدة على المستوى التقنى، آخذ الفصل الأول نموذجا لكل الفصول، وأتوقف عنده بكثير من التفصيل لأنه يمثل مفتاحا لباقى الفصول. فعلت ذلك من قبل مع رواية " خريف البطريرك" لجابرييل جارثيا ماركيز (انظر كتابنا "فى الواقعية السحرية"). وهذا النوع من الروايات تتشابه فيه الفصول الى حد كبير، لأن العمل يقوم على ثلاثة عناصر أساسية هى : المكان، واللغة، وطرق السرد، ومن ثم ينسحب المضمون ليحتل مساحة هامشية، وكذلك بعض فنون القص الأخرى مثل الحكاية، والشخصيات، ناهيك عن الحبكة، والتراتب الزمانى والمكانى وغير ذلك من طرق القص السائدة. ولعل وعى المؤلفة بطبيعة هذا النوع الجديد من القص هو الذى جعلها تضع للفصول العشرة عنوانا واحدا هو "حوض الجاموس"، مع وضع نبذة فى بداية كل فصل عن سمكة الجيتار كأننا أمام موسوعة صغيرة مخصصة لهذه السمكة.

نبدأ، إذن، مع الفصل رقم (١)، وفى ذهننا ثلاثة عناصر أساسية، وهى المكان، واللغة، وطرق السرد. فيما يتعلق بالمكان سوف نجد دائما فى هذه الرواية مراوحة بين القاهرة وموسكو، وتداخلاً أحيانا فى الوصف الخارجى وعلى المستوى النفسى. فمها السويفى بطلة الرواية القادمة من موسكو عندما تدخل حوض الجاموس تحس بوجود

الثلج" ندف كبيرة من الثلج تهطل وتقترب من التكوين الهلامى الذى لم أستطع قط تحديده، وبالطبع لن تستطيع تحديده لأنه، أى الثلج، قابع فى أغوار نفسها. إنه أثر باق من آثار حياتها فى موسكو، والشخص الذى استقبلها فى المطار، وهو زوجها أحمد الدالى يخلخل منظومة انهمار الثلج فى المجالات التى يمر عليها، حيث تنعقد حبات الثلج منسابة فى هالة من الضوء حول رأسه.. إلخ وبهذا فإن مها السويفى، وهى فى القاهرة وفى حوض الجاموس لا ترى إلا الثلج.

ولاشك أن هذا النوع من القص يحتاج إلى قارئ له خبرة واسعة فى قراءة الأعمال الروائية الصادرة خلال النصف الثانى من القرن العشرين، وإلا فإنه يمكن أن يتوه عند دخول أولى عتبات حوض الجاموس.

ولكى تصل مها وزوجها إلى حوض الجاموس اجتازا فى تاكسى أجرة ميدان روكسى المنمق، وشوارع مسطرد الفارغة المزمومة الشفتين غضبا (تأمل تصوير المكان)، ثم اقتربا من مجموعة بيوت سوداء متناثرة وكأنهم ألقوها - هكذا كيفما اتفق - من مركبة طائرة عملاقة فانبطحت على الأرض مجروحة ومستاءة بعض الشىء لعجزها عن هش الذباب الأخضر عن وجهها، وهذه هى منطقة حوض الجاموس، التى حددت لنا مها السويفى، مرة أخرى فى هذا الفصل، موقعها على النحو التالى: "لو مد هذا الشارع إلى منتهاه سيؤدى مباشرة إلى ميدان رمسيس، ومن الشرق بداية طريق مصر إسكندرية الزراعى" وهذا الحى فى البداية كان يسمى "الزريبة"، ثم لجأ إليه الموظفون بعد انفجار الأزمة السكانية فسمى تأدبا "حوض الجاموس".

والمكان حاضر باستمرار فى هذا الفصل وعلى طول الرواية، وكما أسلفت فإننا ننتقل انتقالات فجائية من حوض الجاموس إلى موسكو وبالعكس. فمها السويفى التى وصلت إلى حوض الجاموس تشاهد أصحاب العشش، وهم أناس بلا بيوت افترشوا الأرض ورفعوا فوق رءوسهم أسقف من القش يعيشون تحتها، وهى إذ ترى ذلك تعود بذاكرتها إلى موسكو فتقول: "لم أر الشمس اليوم أيضا. تركت الثلج هناك مكوما على

حافة نافذتى فى موسكو، أرجو ألا يذوب قبل أن أذوب أنا هنا". أما الشارع الذى نزلت فيه فى حوض الجاموس، ويقع فيه بيتها المكون من طابقين وهو أجمل بيت فى الشارع، فاسمه شارع د. طه حسين، وقد ابتسمت مها عندما قرأت هذا الاسم مكتوبا على أول جدار بخط ردىء. والبيت المقابل لبيت مها تسكنه امرأة سمينة كفيفة اسمها "سكينة العمياء" وابنها أحمد منصور الذى يدرس فى كلية الحقوق. ومعظم الشخصيات التى سنقابلها فى الرواية ترد فى هذا الفصل الأول، مثل انشراح السبتاتى القابلة وابنها محمد القط، ونجوى أخت مها التى لم يكن لها حظ فى الزواج، وأحمد الدالى زوج مها، وبطة الفاسقة وحمارها.. إلخ وكل شخصية من هذه الشخصيات لها قصة : فأحمد منصور، على سبيل المثال، يبدو مثل فيلسوف، من خلال دراسته للقانون يتأمل ما يدور فى حوض الجاموس. فهو يعلق على موت بطة التى قيل إنها كانت تضاجع حمارها قائلا : يا ست مها أنا أدرس القانون.. طيب بالله عليك، طبقى لى القانون على موت بطة وحمارها، ابحثى لن تجدى مادة واحدة تفيدك فى هذا المقام، وعلى فكرة لا تقولى لى من فضلك هذه من شواذ المجتمع". وهو يصف أحوال الناس فى حوض الجاموس قائلا : "ناسنا فى حوض الجاموس قتلة أو مقتولون، سارقون أو مسروقون، سيلقون المصير نفسه (أى مصير بطة) دون التفاتة من هذا القانون، ودون أن يأبهوا هم أنفسهم به".

والعشش فى حوض الجاموس تبدو مثل طابور طويل شبه أبدى، وليس هناك تشابه بين كل عشة والأخرى، فإحدى العشش تكون مغلقة بستار من قماش قديم، وأخرى بقطع صفيح من علب السمن الفارغة، أو بأكثر من لون ونوع من الأخشاب المتراصة المثبتة بالمسامير. وأهل هذه العشش، مثل انشراح السبتانى، عندما يرون حمامات البيوت يحلمون بأن يكون لديهم مثلها. وهذا ما قالته انشراح لمها: "والنبى يا اختى ساعات وأنا نايمة أشوف إنى شايلة كرسى من الدهب الخالص وأول ما أوصل العشة وأحطه على الأرض يبقى زى كرسى الحمام بتاعك ده تمام". ولكن انشراح

تصحو من الحلم على صوت زوجها حجازى القط وهو يزغدها ويسبها سبا مقذعا. ولا شك أن وجود مها السويفى فى هذا الحى يبدو نشازا، وكثيرا ما قال لها بعضهم: "لماذا لا تتركى هذا المكان، خاصة أن زوجك قادر على أن يبحث لك عن سكن فى مكان آخر؟!" لكن يبدو أن مها استغنت عن هذا المكان الآخر بالمحفور فى ذاكرتها من موسكو وكييف ومدن الاتحاد السوفيتى السابق، ولهذا نراها دائما تترك حوض الجاموس لتحلق فى أجواء كييف، وتعيش بعض لحظات السعادة فى أحد الميادين حيث يحتشد الآلاف، يغنون ويرقصون ويرددون الأشعار فى نغمة واحدة آسرة، على نحو ما نقرأ فى الأبيات التالية: أنا كم أريد أن أكون معك / ولسوف أكون معك / فى الحياة أو الموت/ سأكون معك.

ننتقل إلى اللغة وطرق السرد، لنجد تنويعا شديدا فى هذه الطرق، حيث السرد على لسان الشخص الأول (الأنا السارد)، وتعدد الأصوات السردية، والمونولوج الداخلى، والعودة إلى الوراء، فلاش باك، والانتقالات الزمانية والمكانية، والانتقالات الأسلوبية.. إلخ، وهذا موضوع أتركه الآن لأنه يحتاج الى تفصيل كثير، لأتوقف عند اللغة. واللغة فى مثل هذه الأعمال جزء أساسى من التقنية. يقول جارثيا ماركيز: "إن أصعب شىء بالنسبة للكاتب فى أمريكا اللاتينية ليس هو اختراع عالم ما لأن هذا العالم موجود أمامه ومكتمل، لكن الصعوبة كامنة فى السيطرة على لغة تتناول كل هذا الواقع اللاتينى الأمريكى الذى لا يمكن تصديقه" (من مقال نشر فى مجلة "النص النقدى" عام ١٩٧٩). وفى رواية لهو الأبالسة استخدمت سهير المصادفة لغة تكشف عن باطن الشخصية أكثر مما تكشف عن خارجها، وتبحث عن تداعيات الشىء أكثر مما تبحث عن الشىء نفسه. ففى حوار بين مها وأختها نجوى، تنطلق الأخيرة فى مونولوج داخلى يقول: "فى هاتين العينين فقط تتزوج الشمس بالقمر، وتكتسى الصحارى بشىء ما غامض غير رملها. لماذا ترفضين أن تكونى لى مرفئا يا مها، كل ما يلزم الفاتحين أملكه، فلماذا تستعصى علىَّ قلاعك هكذا؟ أنا أحفُر ماءك على

أخضرك، أنسق مدائنك مدينة مدينة على شوارع قلبى. لماذا لا تفتحين لى إذن وتحتفين بمواسمى؟" (ص١٤). وفى هذا اللون من القص لا يمكن أن يأتى شخص ما ويقول مثلا كيف يجرى مثل هذا الكلام الشعرى على لسان امرأة عادية؟!، لأن هذا السؤال كان مباحاً فى زمن الواقعية التسجيلية أو الفوتوغرافية التى كانت تنقل الواقع كما هو، أما الآن بعد أن تطورت فنون وأشكال ومفاهيم الواقعية فانه لم يعد هناك مجال لمجرد التفكير فى طرحه، فلغة القص فى هذا النمط الروائى تبلغ فى كثير من الأحيان درجة الشعرية موقفا ورؤية وصياغة، وهذه الدرجة لا تتقابل مع موقف خارجى أو واقع تسجيلى لأنها تعكس رؤية وجودية عميقة. ولهذا جاء التعليق على الموت المأسوى لبطة بهذه الصيغة : "ظل الموت هو البقعة الوحيدة البيضاء التى تتكئ بثبات على الأفق البعيد. نقول : ربما كانت طائرا صغيرا سنستدفئ فى ريشه الناعم الوثير، ونحلق معه فينقلنا إلى سماوات أخرى لا تتأرجح بين الإظلام والإضاءة. وربما كانت قاربا بلا مجاديف يبحر بنا ويبحر فى زرقة أبدية مضيئة لا نغرق ونحن فيه أبداً. ولن نمل النور المسلط على أعيننا من قرص الشمس الذى نسافر نحوه.. وربما كانت قطنة كبيرة مبتلة ببلسم لم نخبره يستطيع تضميد جراحنا كلها ويسحرنا فنستكين" (ص٣٤).

وهكذا تتحول بطة من شخصية يمكن أن تثير الاشمئزاز لدى الكثيرين إلى شخصية أسطورية تحمل معانى التضحية وتعبر عن قمة المأساة الإنسانية.

الواقع السحرى

ذكرت فى كتابى "فى الواقعية السحرية" أن من أهم ما يميز هذا التوجه فى الأدب العالمى هو حدوث توازن دقيق بين الواقع بمفهومه العادى، وبين الواقع السحرى الذى يمكن أن يجمع بين الفانتازى، والعجائبى، والأسطورى، والسيريالى فى آن، أى أننا نكون، فى العادة أمام كتابة تمتح من الواقع اليومى، حيث الحياة العادية للناس فى هذا المكان أو ذاك، وفى نفس الوقت تعمل على تعميق هذا الواقع بما يضيف إليه

من الجوانب الخفية فى حياة البشر، سواء كانت هذه الجوانب استبطانية كما حدث ويحدث عند كثير من الكتاب إلى الآن، أو كانت تغوص فى عوالم أخرى مما فوق الواقع أو خلفه كما نرى فى العناصر المذكورة التى تتكون منها الواقعية السحرية. فالعجائبى - على سبيل المثال - يشكل جزءا لا يستهان به من مخيلة الناس، ويمثل له عادة بالعمل العربى المشهور عالميا وهو " ألف ليلة وليلة" إضافة إلى "حواديت" الجدات. وكل هذا يدخلنا فى عوالم غريبة ومدهشة، لكنها مقبولة فى الذهن بل إنها تلعب دورا مهما فى إثارة المخيلة البشرية وتنشيطها، وحثها على إضافة المزيد لحياة الإنسان. والأسطورى جزء من التكوين الذهنى للبشر، وهو موجود معهم منذ بداية الخلق، والدليل على ذلك كل هذه الأساطير التى ظهرت فى الحضارات الكبرى، المصرية القديمة، والإغريقية وحضارات آسيا وأفريقيا وسواها. والسيريالى اكتشاف حديث لم يعد أى كاتب معاصر يستطيع أن يستغنى عنه، حتى لو لم يستخدمه فى الكتابة. والفانتازى ربما يكون هو المظلة التى توضع تحتها كل العناصر السابقة.

ولاشك أن استخدام الكتَّاب لهذه العناصر يختلف من كاتب إلى آخر. وعلى أية حال فإن الكتَّاب العرب - فى عمومهم - يمتلكون قدرات هائلة فى الاستفادة من العجائبى لأنه يشكل جزءا مهما من تراثنا العربى، على حين نجد كاتبا مثل ميجيل أنخل أستورياس، من جواتيمالا فى أمريكا اللاتينية، ويدخل ضمن كتَّاب "الواقعية السحرية" يميل أكثر إلى استخدام العنصر السيريالى، ولهذا نسبه بعض النقاد الى السيريالية فقط.

وفيما يتعلق برواية "لهو الأبالسة" يقابلنا الكثير من المشاهد العجائبية : فعلى القرعة وبطة وأبولاطية يظهرون للناس بعد موتهم. وهذا الظهور أثار فزع سكان العشش، فأخذت تهاجمهم كوابيس متشابهة. وكان الناس يستيقظون طوال الليل هربا من على القرعة وبطة وأبولاطية (انظر ص ١٤٣و ١٤٤). أما أحمد أبو خطوة فقد تزوج من جنية، وأنجب منها ستة وعشرين ابنا وابنة. وتصف لنا الراوية أحمد أبو خطوة

فى شبابه قائلة : "كان فارع الطول، واسع العينين، على محيا جذاب أوجع قلوب كل بنات الحى.. وكان صلفا مغرورا لا يلتفت إلى أية فتاة.. إلخ" (ص ١٤٨). وقد ظل أحمد أبو خطوة هكذا حتى أوقعته فتاة فى حبها، اتضح أنها جنية. وتصف لنا الرواية أيضا هذه الجنية قائلة : " استمرت حياته هكذا حتى سدت عليه الطريق فى يوم من الأيام امرأة فاتنة، عكس شعرها الطويل ألوان الشمس، ولون قميصها الأحمر الساتان المطرز بحمالتيه الرفيعتين.. وعندما مد يده ليلمسها لم يلمس إلا الهواء فاقشعر بدنه، وجزعت منها نفسه، خاصة وهو يسألها مرارا : من أنت؟ فلا تجيبه إلا بابتسامة فاتنة" . أما اسم هذه الجنية فهى سليمة. وبعد أن أنجبت له الجنية كل هؤلاء الأطفال نفاجأ بأن الأرض التى خرجت منها ابتلعتها. وكان هذا هو آخر عهده بها (انظر من ص ١٤٨ الى ص ١٥٢). لكنها تظهر له بعد ذلك فى صورة كلب وتخبره أنها سوف تأخذ أطفالها معها، وفعلا غارت الأرض بالأطفال. أما أحمد أبو خطوة، فقد صار فعلا من أهل الخطوة حيث يكون فى مكان وتجده فى مكان آخر. وقد ذكر المدرسون الذين يعملون فى السعودية، ويأتون فى الإجازات ليبنوا بيوتا وأبراجا فى حوض الجاموس لرخص أسعار الأراضى، أنهم كانوا يرون أحمد أبو خطوة فى الحرم الشريف يطوف معهم، ويطمئن كل واحد منهم على بيته المغلق على أشباحه منه.. ثم يسافرون وهم يقسمون أنه كل عام لا تفوته حجة، رغم أنه، أى أبو خطوة، لم يغادر مصر مطلقا (ص ١٥٥). وينتهى الحال بأحمد أبو خطوة إلى الانضمام إلى إحدى الطرق الصوفية. ومما يروى عنه أنه كان يقضى شهورا دون طعام أو شراب، وكان يسأل فى ذلك فيقول إنه يؤدى تدريبات شاقة وطويلة تمكن روحه فى النهاية من التخلص جزئيا من الجسد، وشيئا فشيئا تتخلص منه كليا، حتى إنها ترفض الرجوع إليه رفضا باتا، ولا ترجع إلا بعد أن تشبعها ضربا كائنات نورانية، لا يستطيع البوح بكنهها فتعود.

أما ما حدث للخالة كفاية بعد غرق ابنها فهو مشهد سيريالى. فقد أغلقت الخالة من يومها عشتها عليها، وحرم أهالى الحى على أنفسهم طبخ الفتة وأكلها بالثوم، وهى

أكلة كان يحلم بها عويضة قبل غرقه، ولكن بعد فترة طويلة، وقد ظن الناس أن الخالة كفاية نسيت الفتة ونسيت عويضة، جاءت امرأة للخالة بطبق فتة، لكنها ما إن شمته حتى تفتت جزء من جسدها، أى الخالة، وغادر الجسد. وفى البداية سقطت أذنها اليمنى فأخذت تقلبها يوما كاملا بين يديها وتتأملها، وعندما اطمأنت أنها سقطت هكذا ببساطة دون ألم أو دماء، وضعتها على خرقات عويضة فى حقيبة سفر صغيرة وقديمة، من تلك الحقائب التى كانوا يجلبونها معهم محملة بالهدايا الذين حاربوا فى اليمن (انظر ص ٢١٦). فهذا المشهد يذكرنا بالمشاهد السيريالية التى أبدعها قلم محمد حافظ رجب فى مجموعته القصصية المشهورة التى صدرت فى الستينات من القرن العشرين وهى "الكرة ورأس الرجل"، وكما أسلفت فإن السيريالية تعد أحد العناصر المهمة المكونة للواقعية السحرية.

وتكثر المشاهد السحرية فى رواية "لهو الأبالسة" بدءا من العنوان نفسه والدافع إلى اختياره هكذا، كما شرحت سابقا، وتتراوح بين مشاهد عجائبية، وأخرى سيريالية كما رأينا، وإن كان المشهد السحرى قد يتبدى فى اللغة نفسها، كما نرى فى المشهد التالى: "كلم أحمد منصور، فى هذه الأيام تحديداً، الثعابين الملتفة حول رقبة أمه، وشجيرات السيسبان التى طلع لها رأس وجذع بإمارات ذكورة وأنوثة، وكلم العمالقة السادين عليه كل الشوارع والطرق، والزائرين له وحده، والسامعين هذيانه المستمر على مضض، إلا أنه كان ينتظر بشجاعة ويأس برتقالى لحظة أن تأتيه الإشارة فترد عليه قوافل الحور التى يخبئها تحت إبطيه، أو الكورس الذى يغنى له فى دورة المياه بإحدى اللغات القديمة، وقال : يا أم إذا ما سمعت الصراصير التى أحشدها فى اتجاه بيت مها السويفى تقول لى سمعا وطاعة، فاعرفى أن ساعتى قد حانت، ولست أول الطائرين (٢٤٩). فهذه الفقرة – على سبيل المثال – لا يمكن أن تسمى مشهدا بالمعنى المألوف وإنما هى فعل سحرى فى اللغة نفسها، ولهذا تتعدد الوقائع السحرية مع الانتقالات اللغوية وحدها. فأحمد منصور يكلم الثعابين الملتفة حول رقبة أمه،

وشجيرات السيسبان يطلع لها رأس وجذع بأمارات ذكورة وأنوثة، وهو يخبئ قوافل الحور تحت إبطيه، والكورس يغنى له فى دورة المياه بإحدى اللغات القديمة، أى أنه كورس من الجن.. إلخ، وكل هذا يتم فى سطور قليلة، وكلمات وصور وأحداث موجزة جدا مختارة بدقة شديدة لكى تتمخض عن هذا الجو السحرى المبهم، فى شفافية، الذى تطالعنا به هذه السطور وما يأتى بعدها. وبهذا تكون الدكتورة سهير المصادفة، فى هذه الرواية الجميلة، قد نجحت فى توظيف كثير من فنون القصص المحدثة. ولا شك أن الكاتب ذا المخيلة المحدثة فى عالمنا العربى يحس بأنه يواجه مشاكل جمة لأنه مطالب أن يقدم لقارئ لم يتعود إلا على الكتابات السهلة، أعمالا فنية تدخل فى صميم ما يكتب الآن فى كل أنحاء العالم. وهذه، على أية حال، مشكلة عويصة، لا أدرى كيف يمكن حلها، بعد أن انتشرت السطحية والسذاجة وفنون التخلف والتدهور، إن صح أن نسميها كذلك، وأصبح المتلقى لا يملك القدرة إلا على متابعة المسلسلات الرديئة، والبرامج المسطحة والأفكار السانجة.

ونمضى مع أحمد منصور ومشاهده السحرية لنكتشف شيئا مهما فى رواية سهير المصادفة: فهى فى المشهد الواحد تجمع، عادة، بين الواقعى اليومى والواقعى السحرى. ففى الفصل رقم (٧) (من ص ٢٤١ الى ص ٢٧١) وهو الذى تدور فيه الأحداث عن أحمد منصور دارس القانون، حيث نشهد حوارات متعمقة بينه وبين مها السويفى البطلة الرئيسية للقصة، والذى رأيناه من قبل يكلم الثعابين نراه الآن يخاطب مها قائلا: "لماذا لا تسألينى عن أبى يا مها؟ اسألينى عن منصور الميت. هه، اسألى واكتبى ولا تخجلى يا مها". بعد هذا يأتى مشهد واقعى يومى يدلنا على أن الحكومة ظلت ترصف شوارع حوض الجاموس لأكثر من خمس سنوات، أيام الإنارة، وأن الناس كسروا الأسفلت، وسرقوا مصابيح الأعمدة الكهربائية الليلية، كما أنهم قصوا الأعمدة نفسها واستخدموها عكاكيز تحميهم من النقر والمطبات فى الظلام.. إلخ. يأتى بعد ذلك مباشرة مشهد واقعى سحرى عن منصور (الميت) والد أحمد فنجد أن قطة

أعجبته قتلت فنحت وجهها وحرقه، فلقيت مصرعها بشكل كوميدى أثناء قفزها لسور بيته القصير. ماتت تحت هذا السور فى الصباح، وطلعت له فى المساء ناصعة كما كانت، ولا يشينها إلا خدش صغير ببطنها من أثر القفزة، وأظافر مقروضة بيد رجولية غليظة تؤكد أنها كانت خادمة حسناء فى إحدى القصور العثمانية تحديدا.. إلخ، وهكذا حتى نصل إلى أن منصور قد تزوج من قطته التى قتلها. ويمثل هذا المشهد يسقط الفاصل بين الواقعى العادى والواقعى السحرى لنصبح أمام كتابة من نوع جديد. ولا يسعنى هنا إلا أن أقول إن أدباءنا، على الأقل كثيرين منهم، استطاعوا أن يتمثلوا هذا النوع من الكتابة الجديدة فى الغرب، وأن يقدموا لنا أعمالا معمولة بحرفية ودقة وإتقان. لكن بالطبع إذا كان الكاتب الحالى فى أوروبا والأمريكتين يجد قراء بالآلاف بل بالملايين فإن الكاتب عندنا الآن يكتب لصفوة النخبة المطلعة فى الأساس على الآداب العالمية.

وهناك مشاهد أخرى كثيرة واقعية سحرية فى الرواية مثل عفريت بطة الذى أخذ انشراح، وهذا العفريت نفسه وشجرة اللبلاب وغير ذلك. لكننا نتوقف أخيرا عند مشهد آخر عن انشراح السبتاتى، قريب من العنصر السيريالى ويأتى على شكل سردى، أى أنه أيضا قريب مما أسميناه الواقع السحرى من خلال التحقق اللغوى. وقد جاء هذا السرد كأنه بيان سياسى ألقاه أحمد منصور على مسامع مها السويفى قائلا عن انشراح: لقد انتخبوا أكثر من ثلاثين رجلا لمطاردتها، ولما كان شعرها منسابا لما بعد أظافر قدميها، فإن يدهم لم تنلها، ولا طالت أعينهم خلية من خلايا جسدها. يقولون: إنها كانت إذا مرت بغابات فى الصيف تلونت بالأخضر، وإذا مرت بغابات فى الشتاء تلونت بالكستنائى. وكانت فى الليل سمراء وشقراء فى النهار. يقولون إن شعرها الممتد من بابل إلى حضرموت، ومن طيبة إلى أورشليم ظل ينمو إلى أن أعاقها عن العدو، فكانوا يطأونه أحيانا، ويقصون منه بلادا أحيانا، ويؤرخون عليه عدد شهدائهم، وأماكن مقابرهم الجماعية، وهدف مطاردتهم لها حتى لا ينسوه مع مرور السنوات.. إلخ (ص ٢٧٧).

وهـذا الكـلام يذكـرنا بمـا ورد فـى رواية "عن الحب وشـيـاطين أخـرى" لجـابرييل جارثيا ماركيز فى الفصل الأول الذى جاء على شكل مقدمة، يخبرنا فيها المؤلف أنه فى ٢٦ أكتوبر عام ١٩٤٩ كلف بمهمة صحافية هى متابعة أعمال الحفر التى كان من المقرر أن تتم فى قبور بسراديب دير سانتا كلارا القديم.. وقد ظل الصحافى الشاب يتابع العمال وهم يفتحون القبور بالمعاول والفئوس ويستخرجون العظام التى رمت وبليت، حتى عثروا على رفات الماركيزة الصغيرة ذات الاثنى عشر عاما، والتى كنت جدته تحكى له عنها، فيما يشبه الأسطورة، من أن جديلتها كانت تنثال وراءها كأنها ثوب زفاف، وأنها ماتت مسعورة بسبب عضة كلب.. وبينما كان العمال يحفرون انبعثت جديلة حية ذات لون نحاسى كثيف. أخذ العمل، ومعهم رئيسهم، يسحبونها، لكنهم كانوا كلما سحبوا منها جزءا بدت أشد طولا وغزارة، حتى بلغ طول الجديلة اثنين وعشرين مترا وأحد عشر سنتيمتراً. وقد استطاع العمال أن يقرءوا على شاهد القبر اسم الطفلة ولقبها وهما: سيرفا ماريا دى تودوس لوس أنخيلوس. ولاشك أن الجانب السحرى فى المشهدين واضح سواء فى رواية عن "الحب وشياطين أخرى" أو فى رواية "لهو الأبالسة" وإن كان المشهد السحرى فى الرواية الأخيرة يحمل صبغة كونية أكثر امتدادا، وكأنها هى المرأة الوحيدة على وجه الأرض، أو بالأحرى المرأة التى تجمع فى إهابها كل نساء الأرض. إنها مثل عائشة عند البياتى فى كثير من قصائده وخاصة فى ديوانه المشهور "بستان عائشة".

التصوير والأسلوب واللغة

توقفنا من قبل بشكل موجز عند اللغة، والآن نعود لهذا الموضوع لنسلط عليه الأضواء أكثر. وقد سبق أن قلت إن هذه الرواية متشابكة فى فنون السرد، معقدة على المستوى التقنى، وإن العمل يقوم على ثلاثة عناصر أساسية هى المكان واللغة، وطرق السرد. ومن دون شك فإن أهم ما يتميز به الفن الحديث هو ترتيب الكلمات. ولهذا

يحكى لنا الناقد فرناندو لافوينتى Fernando R. Lafuente فى مقدمته للمجموعة القصصية المعنونة "الأسلحة الخفية وقصص أخرى" للروائى والقاص الأرجنتينى خوليو كورتاثار أن جيمس جويس اعترف ذات مساء لصديقه وليم أودجين أنه متعثر فى صفحة من روايته "أوليس" Ulises وأنه لا يعرف كيف يواصل الحكاية. فسأله صديقه: ماذا حدث لك، ألا تجد الكلمات لكى تواصل الكتابة ؟ فرد عليه جويس متضايقا: "لاشك أنى أجد الكلمات، ولكن ما ينقصنى هو ترتيب الكلمات". ومما يلفت النظر فى رواية "لهو الأبالسة" أن اللغة والأسلوب فيها ينطويان على مفارقة عجيبة. فالرواية تدور أحداثها فى حوض الجاموس، وهى منطقة شعبية فى غاية السوء، ومع ذلك نجد السرد يقوم على لغة سامية قوية رفيعة المستوى، تبلغ فى كثير من الأحيان حد الشعرية، وسوف نأخذ مثالا لذلك من الفصل رقم ٧ والذى يبدأ (ص ٢٤١) بمشهد سحرى سيريالى عن أحمد منصور وذهابه إلى الكلية، ورؤيته لسيارات الطلبة الفارهة المحاصرة لقاعة المحاضرات، وهو ابن سكينة العمياء الفقيرة المقيمة فى حوض الجاموس. كانت أذناه تتمددان وتتضخمان بشكل لا إرادى، وكان الطلبة يفرون منه. وقد ظل يقيس فرارهم جميعا منه فيجد أن أذنيه أصبحتا متساويتين تماما لبيت أمه سكينة العمياء ذى الطابقين، ومع ارتباكه فى دخول حجرته بأذنيه هاتين الجديدتين استغرق أياما كثيرة فى الخلاء.. إلخ وفى سياق هذا المشهد نقرأ هذا المقطع القريب من لغة الشعر، الذى يقول: "تفصدت خمائل الألوان أمام عينيه، فرأى ضمن ما رأى على الجدران كتائب من العيون الآدمية المجنحة الحزينة، وكأن فتاة فى أقصى صعيد مصر قد مات حبيبها فجأة. ولما كان محرما عليها إعلان حبها قبل موته، فقد حرم عليها إعلان حزنها بعد موته، فصرَّت نشيجها كله فى منديل أسود خبأته تحت رماد الفرن، واستطاعت تلك العيون المجنحة والشبيهة تماما لعينى مها السويفى أن تسرق الصرة فى غفلة من الفتاة لتزين بها عتمتها". وبهذا يحدث نوع من الامتزاج بين السيريالى والشعرى على نحو ما قال جابرييل جارثيا ماركيز إن أفضل القصص هو ما كان تعبيراً شعريا عن الواقع. ومعنى ذلك أن المقولات القديمة عن الملاءمة بين اللغة

والمكان أو بين اللغة والشخصية لم يعد لها مكان فى الفن الجديد. فالكاتب الآن يستطيع التعبير عن الواقع بأية لغة طالما جاءت هذه اللغة منسجمة ومتآلفة مع الواقع الفنى الذى تبدعه مخيلة الكاتب، وهى مخيلة صارت تتمتع بحرية فائقة مادامت هناك قدرة فنية فى السيطرة على الأحداث، وتقديم بناء فنى متماسك ومنسجم. وهذا ما وجدناه عند كاتبة هذه الرواية الدكتورة سهير المصادفة، ولهذا لم نحس بالغرابة ونحن نقرأ لغة شعرية تصف أحداثا وشخصيات وأماكن من حوض الجاموس.

ومما لا شك فيه أن لغة السرد، عندما يتعلق الأمر بوصف مكان أو وصف حياة أصحاب العشش من سكان هذا الحى الشعبى الفقير، تقترب جدا من الوصف الواقعى العادى، كما نجد فى الفقرة التالية التى تقدم لنا صورة من انتشار مياه المجارى فى الشوارع، وكيف يتعامل الناس مع هذا الوضع الأليم. تقول : "أغلقوا حنفية بطة الوحيدة بعدما عبثوا بها ليلا، وأخذوا يختبئون تحت هذه الحجارة التى يمر عليها من يريد الوصول لعشته دون أن تتلوث ملابسه بمياه المجارى (ويلاحظ أن الرواية تتحدث هنا عن أشباح الليل)، فإذا ما وضع أحدهم قدمه عليها طار فى الهواء ولف عدة لفات قبل أن يستقر فى مياه المجارى ويطرطش على أبواب العشش أوساخها، بينما هم واقفون يضحكون وهم يستمعون إلى تبادل الشتائم بين المصاب وأصحاب العشش الذين هم واثقون أنه ليس، على أية حال، بأعمى". وهكذا نلاحظ أنه فى مشهد واقعى كهذا لابد أن تمزجه الكاتبة بواقع سحرى. فالأشباح التى تظهر ليلا هى التى تلاحظ ما يجرى للناس فى الشارع من جراء انتشار مياه المجارى، والخناقات التى تنشب بين المارة وأصحاب العشش بسبب الطرطشة وما إلى ذلك. ولا شك أن استخدام هذه الوسائل السحرية يؤدى إلى تعميق الحدث، وإضفاء جو سردى حديث لم يعد هناك مفر من الوعى به واستخدامه إذا أردنا لفننا القصصى والروائى أن ينافس الآن فى مجالات الكتابة الفنية. لم يعد هناك مجال للتخلف عما يجرى فى العالم حتى ولو كان القراء عندنا لا يشجعون على السير فى هذا النهج. لكن هذا هو قدر الأجيال الجديدة من الكتاب والكاتبات.

"كتاب التوهمــات "

رواية الموت فى أدبنا الحديث

صدرت هذه الرواية "كتاب التوهمات" للأديب خيرى عبد الجواد عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٩٢ وهى- كما أخبرنى هو نفسه- أول رواية كتبها بعد أن قدم أعمالا مثيرة للانتباه فى القصة القصيرة. ومن الواضح أن المؤلف احتشد لهذه الرواية بصورة تستحق الإشادة، ولهذا جاءت عملا فريدا من نوعه، عميقا فى تناوله لقضية الموت وهى قضية كل يوم، فضلا عن التنويع فى استخدام التقنيات الحديثة التى تعمل عادة على تعميق الحدث، وإثرائه ونقله من حالة الخاص إلى حالة العام، فى لغة قوية متآلفة ومنسجمة مع الموقف، ومعبرة عن قلق الإنسان وحيرته فى كل زمان ومكان.

تبدأ الرواية بفقرة من كتاب الموتى الفرعونى تقول: "دعنى أنل السيادة داخل هذا الحقل لأنى أعرفه، وأبحرت خلال جداوله كى أصل إلى مدنه لأجل هذا. لقد نلت القوة على فمى المزود بالتعاويذ كى لا ينال المتلالئون السيطرة على. لا تدعهم يقدرون على ذلك" (ص ٣). وهذه الفقرة واضحة الدلالة فى الدعوة إلى الانعتاق من الأسر أيا كان نوعه، وما الموت إلا حالة من حالات هذا الأسر الذى يقطع مسيرة الشخص مهما علا شأنه أو مهما قل.

وقد اختار المؤلف لروايته بناء معماريا لم نألفه أو لم نره فيما قرأنا من روايات عربية أو أجنبية، يخلو تماما من أى ترقيم للفصول، ويستعيض عن ذلك بعناوين وأخبار ووقائع ومشاهد وإشارات شعبية مثل " حدث الراوى فقال" أو "قال الراوى" إضافة إلى

عناوين تشبه ما نجده فى كتب السير مثل "تذكرة العباد بسيرة عبد الجواد". وكل فصل يبدأ بحالة توهم إلى أن تعب الراوى فى صفحة ١١٠ فقرر أن يكف عن التوهم قائلا : "إن موتاى يا ربى لا ينتهون، وروايتى تبغى اكتمالها، وجعبتى ملأى، وقلبى أمضه الموت، وأثقله الحزن، ونفسى مضعضعة، وهؤلاء محظوظون، فقد وجدوا من يروى قصصهم فأحيوا بعد موتهم. أما أنا فمن أين لى براو مثلى زحمه المصاب وأثقله الفقد، يتبحبح فى حكايتى بعد رحيلى ؟ اللهم لا اعتراض."

والتوهم، كما حدث الراوى، هو نوع من النواح، فكما ينوح الغراب الذى يسميه الناس "الغراب النوحى" ينوح الراوى على موتاه، وكأن همَّه وغمَّه لا ينتهيان. أما سلواه ففى التذكرة، وسياحته وتفريج كربه عند أهل الآخرة. وهو - أى الراوى- منقسم على نفسه إلى قسمين :قسم يعيش عيشة أهل الدنيا، وآخر يعيش حياة أهل الآخرة (انظر صفحتى ٦٦و ٦٧). ولأن الراوى لا يعيش دون توهم، فقد صار هو والتوهم اثنين فى واحد، وصار يتوهم نفسه فى كل أحواله، فى غدوه ورواحه، فى صحوه ونومه، فى سرائه وضرائه، فى محياه ومماته. وهذا التوهم مرتبط دائما بالغناء وبالربابة. وبسبب هذا التوهم رأى الراوى ما لاعين رأت، ولا أذن سمعت، ولا خطر على قلب بشر.

نموذج للبناء الروائى

ونأخذ الفصل الذى يفترض أنه الأول فى هذه الرواية الفريدة، نموذجا للبناء الذى اعتمده المؤلف، فنجده يبدأ بتوهم إحياء الموتى (فى حوالى ثلاث صفحات) حيث يتوهم الراوى أنه منشد ربابة، وقد اجتمع الناس حوله، فأخذ فى الإنشاد على الطريقة الشعبية المعروفة : أول ما نبدى القول نصلى على النبى، ثم انطلق يقص قصص موتاه وهم كثر، وكلما ذكر اسما من الأسماء انتفضت الأرض وتشققت وانشقت عنه حيًا فسبحان محيى العظام وهى رميم. وهكذا يدخل بنا الراوى مع أول توهم فى واقع سحرى. وقد بدأ بالطبع بذكر أمه وأبيه وأخيه الأكبر وأجداده لأمه وأبيه، وكل هؤلاء

انشقت عنهم الأرض وعادوا أحياء، ثم انتقل إلى أتراب طفولته : سعيد فرجانى، ومحمد عبد القادر، ومصطفى المقدم، والجميع جاءوا وتجمعوا كأنهم فى يوم حشر. كان الاستمرار فى الغناء شرطا لحياة هؤلاء، كما أن الاستمرار فى قص حكاية كل منهم كان هو الشرط الآخر. ونظرا لسعادة ابن عبد الجواد باستدعاء كل هؤلاء من قبورهم فقد شجع نفسه قائلا : "أنشد يا بن عبد الجواد، وعلى لسانك انطق بفمك اسم الأب، والأم، والصاحب، والصديق، وانذر نفسك لموتاك إلى حين، وابدأ بالأخبار الحزينة فمنها تفرعت كل الأحزان" ص٧

بعد هذا يبدأ الفصل بعنوان طويل يشغل صفحة، يقول : "الأخبار الحزينة فى موت السيدة أمينة "أحدوثة عن الفقد" وفيها ما جرى لأمينة بنت مرشد راضى من الأمور العجيبة، والحوادث المدهشة الغريبة التى تطرب سامعها وتلذ قارئها بالتمام والكمال والحمد لله على كل حال"، وفى ذيل الصفحة نقرأ : "ابن بطنى يعرف رطنى" (مثل شعبى).

ولاشك أن هذا العنوان الطويل دليل على الحس الشعبى المسيطر فى هذه الرواية، وهو فى الوقت نفسه يعكس التوجه المعتمد نحو الحكى، وأى عمل روائى إن لم يعتمد على حكاية أو حكايات مفيدة يتحول إلى نوع من الملل لا تجدى معه كل العناصر الأخرى المعروفة فى فن الرواية، ولهذا فإن أعظم القصص على مدى التاريخ الأدبى الإنسانى هو الذى اعتمد الحكى وسيلة وهدفا ومنهاجا. ففى الرواية الخالدة "دون كيخوتة دى لا ما نشا" لمؤلفها ميجيل دى سيربانتيس تأتى عناوين الفصول على النحو التالى: "الفصل الأول وفيه ذكر حال ذلك السيد الشهير ومعيشته"، الفصل الثانى كيف خرج دون كيخوتة العبقرى من بلده أول مرة، الفصل الثالث وفيه ذكر الطريقة الظريفة التى نصب بها دون كيخوتة فارسا... وهلم جرا".

ويقسم خيرى عبد الجواد الأخبار الحزينة أو قل هذا الفصل الأول إلى أخبار ثلاثة: الخبر الأول عن "الموت لما بدأ يتسلل" والخبر الثانى عن "العودة إلى كوم الضبع"

والخبر الثالث عن "الجنازة". وكل خبر من هذه الأخبار يبدأ بفقرة مأخوذة عن أمينة مثلما جاء فى الخبر الأول: "لا تدفنونى تحت شجرة تظلنى، إلا على جبل وعينى تراكم" (أمينة– الوصايا). ويأتى الخبر الأول لنتعرف على نتف من سيرة أمينة التى زوجت من شخص يكبرها بمائة إلا ستين عاما، هكذا ذكر لنا الراوى، ونعرف أيضا أنها أحبت فزوجوها من شخص لا تحبه. ثم ينتقل بنا الراوى بسرعة إلى الأيام الأخيرة من حياتها (فترة المرض) وفى الخبر الثانى نشهد عودتها إلى كوم الضبع التى خرجت منها بعد زواجها لتعيش مع زوجها عبد الجواد فى بولاق الدكرور. وهذا الرجل سوف نتعرف على أخباره فى فصول تالية. وأثناء العودة الى كوم الضبع يتجلى الواقع السحرى بكل فنونه، بدءا من اللغة التى تأخذ هى الأخرى طابعا سحريا على نحو ما نقرأ فى هذه الفقرة الأولى التى تقول نقلا عن الجدة الخضرة : "من كوم الضبع خرجتم إلى الدنيا لتعمروا البنادر، وتنتشروا فى أرض الله الواسعة، تنجبون من خلق الله ما يسد عين الشمس، وإليها عودتكم حين يكون العمر قد بانت أواخره، وحين يغيب الثريا والميزان، ولما يتسرطن السرطان... إلخ (ص ٢١). وتظهر بركات مولانا الضبعى الولى صاحب المقام فى القرية، الذى يلقى الناس فى العادة راكبا البراق، وحوله جنود لا يرونها، حيث يدثرهم بعباءته المنسوجة من ماء البحر. وما إن علم الشيخ الضبعى بقدوم العائدة أمينة حتى خرج من مقامه، وخف لاستقبالها.

ويتجلى الواقع السحرى كذلك فى حالات عودة للوراء (استرجاع أو فلاش باك) يتذكر أثناءها الراوى حواديت كانت أمه (أمينة) تقصها أيام زمان : من ذلك طلوع مولانا الضبعى دائما راكبا البراق، متدثرا بعباءته، ماسكا سيفه "الظامى" يحارب الأعداء والناس خلفه. ومن ذلك أيضا حكايتها عن أمنا الغولة، وكيف كان الشرر يطق من عينيها والأفاعى تلعب على شفتيها فلما قرأ الشخص عليها السلام ردت عليه : لولا سلامك سبق كلامك لأكلت لحمك قبل عظامك. وينبغى أن نشير هنا إلى تقنية مهمة فى هذه الرواية وهى تعدد الرواة، ولهذا نجد فى هذا الخبر الخاص بالعودة إلى كوم

الضبع تنوعا فى السرد بحيث يكون الراوى هو الجدة، أو الابن (ابن أمينة واسمه جمال) أو أمينة نفسها، أو المؤلف أو غيرهم. هو نوع من التداخل فى السرد على لسان أكثر من راو أجاد خيرى عبد الجواد استخدامه فى هذا العمل المتميز.

أما الخبر الثالث فى هذا الفصل الأول وهو عن "الجنازة" فنجده يقوم أيضا على تداخل الأزمنة، والحكايات الخرافية، وتوظيف النص القرآنى، وكذلك الحديث النبوى. ولا ننسى هذا المشهد الذى قدمه لنا الراوى كما يلى : جرت الخشبة، تكاد تطير- بل طارت - فجرى الناس وراءها. ورأى البعض الشيخ عبد الله الضبعى يتقدم الجنازة فهللوا وكبروا وتعجبوا من ذلك" (ص ٣٨).

اكتمال الحكاية

من النموذج السابق الذى أخذناه مما افترضنا أنه الفصل الأول عرفنا طريقة البناء فى هذه الرواية، ولكن هذا البناء لا يكتمل إلا إذا تتبعنا مسارات الحكى، عبر تقنية التقطيع التى رأى المؤلف أنها الأجدر بتقديم حكايته. وقد رأينا كيف بدأت الرواية بالأيام الأخيرة من حياة أمينة التى مرضت وزفت إلى القبر فى موكب جنائزى يتقدمه الشيخ عبد الله الضبعى صاحب المقام والكرامات المعروفة على كل لسان. ولما كانت عملية دخول القبر لا تمثل نهاية حاسمة فى الأدبيات الإسلامية وغيرها من الديانات رأى الراوى أن يدخل معها القبر فبدأ بتوهم القيامة، وهو فى الحقيقة توهم دخول القبر، ومن ثم حدثنا فقال : "توهمت أن روحى راحت، وأنى الآن داخل قاعة مظلمة ليس لها ضبة ولا مفتاح، فعلمت أن هذا قبرى.. إلخ" (ص٤١).. ثم تأتى بعد ذلك ستة فصول أو مشاهد هى : سيدنا الملاك، والبرزخ، وخيط اللبن، ومن يحكى للرمال، والولد جلجل، والكلب سامبو، والموت أصله حكاية. وكل هذه المشاهد تستكمل ما سبق من حكاية أمينة الأخيرة " مرضها ودخولها القبر"، إضافة إلى تناول قضية الموت فى حد ذاتها. ولا شك أن مجرد الدخول فى هذه الموضوعات هو ضرب من السياحة فى

عالم سحرى تتداخل فيه الحكاية، مع المعتقدات الشعبية، مع الرؤى الخرافية، استشرافا لما فوق الواقع، وتطلعا لكشف عالم الأسرار الذى لا يستطيع الناس، فى حياتهم اليومية، أن يتخلصوا من وطأته وتأثيره على مسيرتهم. فسيدنا الملاك يقصد به عزرائيل الذى ينقض على الإنسان فى أية لحظة فيقبض روحه ويحوله إلى جثة هامدة. وهناك قصص كثيرة عن هذا الملاك من بينها القصة التالية : "عندما ينتهى عزرائيل من قبض أرواح الخلق يقف بين يدى الملك المتعال فيقول له : من بقى من خلقه؟ فيرد عليه : لم يبق إلا الملائكة العظام جبرائيل الروح، وميكائيل المهيب، وإسرافيل صاحب الصور، فيقول اذهب واقبض هؤلاء، فيقبضهم ولا يبقى سواه، فيقول له: من بقى من خلقى ؟ فيرد سيدنا الملاك وهو يعلم ما سوف يؤمر به : لم يبق إلا أنا، فيقول: مت يا عزرائيل، فيموت من وقته وساعته ويكون قد ذاق من صنعته. اللهم لا شماتة.. " (ص٤٦).

ويعود بنا الراوى أيضا إلى الأيام الأخيرة من حياة أمينة، وكيف كانت ترى الشيخ الضبعى فى المنام، ويقدم لها بعض التوصيات، وكيف ذهبوا بها ذات يوم إلى الدقة (الزار) حتى تنط العفاريت من جسدها وتتركها لأنهم سبب مرضها، بل إن الكلب هول الذى يجرى وراء عربة الولد جلجل هو أيضا أحد أسباب موتها. وفى مشهد "الموت أصله حكاية" نجد المغسلة هى التى تقوم بمهمة الراوية. وفى "الموت أصله حكاية" نجد الرواى هو الدفان واسمه الشيخ عطا الله جاد الرب. وهكذا يستكمل الرواة، على تعددهم وتنوعهم، حكاية أمينة باستخدام كل وسائل القص الحديثة، من عودة إلى الوراء، والتغلغل فى باطن الشخصية، إلى أوضاع الغسل والدفن، مرورا بالمعتقدات الدينية وكذلك المعتقدات الشعبية الخرافية.

سيرة عبد الجواد

ولا تكتمل سيرة أمينة إلا بذكر سيرة زوجها عبد الجواد الذى كان يكبرها بأربعين عاما، والذى بلغ الثمانين من عمره ولما يزل على مرحه. وأمينة هى زوجته

الثانية التى أنجبت له أربعة أولاد ثم أصيبت بفشل كلوى، أما زوجته الأولى فقد أنجبت له ثمانية. وهو يطلق على أولاد الزوجة الأولى اسم "الترقيدة الأولى" أما أولاد الثانية فيسميهم "الترقيدة الثانية". ونحن نتعرف على عبد الجواد فيما يشبه الفصلين : الفصل الأول عنوانه " التغريبة" والفصل الثانى عنوانه " تذكرة العباد بسيرة عبد الجواد". فى "التغريبة" يطالعنا عبد الجواد وقد أكمل عامه الثمانين، وزوجته الثانية قد اشتد عليها المرض، لكن ما يهم الراوى وما يهمنا فى هذا الفصل هو كيف تغرب عبد الجواد فى بلاد الله حتى استقر به المقام فى بولاق الدكرور. يقول : " خرجت يد من أمام وأخرى وراء، وامرأة أبى رحمها الله كانت كأمى رحمها الله، وأبى رحمه الله مات وهو يدعو لى دعواته الثلاث : تكسب، وتربح، ويحبب فيك خلقه. لم يعطنى سوى الدعوات" (ص ٧٣). وقد عمل عبد الجواد بنَّاء، ولهذا كان يمشى فى شارع همفرس المزدحم بالناس والعربات، وينظر إلى البيوت لأنه يعرف تواريخها، لأن على يديه هو وأبنائه قامت بولاق الدكرور. ولكن عبد الجواد مثل كل الناس آل به الأمر إلى الموت، فتم الإعلان عن موت كبير الجوادية البالغ من العمر مائة سنة إلا عشرين، أى أنه لم يعش كثيرا بعد وفاة زوجته الثانية، لكن الراوى كالعادة يعود الى الوراء ليحكى لنا طرفا من سيرته، فنعرف أنه كان ماهرا فى صنعته، إذ كان يرسم بأصابعه على مداميك الطوب المرصوص بيديه. ونحن نرى أنه من المفيد هنا أن ننقل الفقرة الخاصة بذلك لنرى كيف نجح المؤلف فى تحويل حركة السرد العادية الى حركة كونية إنسانية. يقول الراوى متحدثا عن عبد الجواد الجثة التى وصلت للتو لتدفن فى كوم الضبع: "كان يقول ويرسم بأصابعه على مداميك الطوب المرصوص بيديه. يرسم رءوسا كثيرة، يرسم أرجلا وأيدى بأعداد كبيرة، يرسم خيوطا مشدودة إلى دائرة. يصل الخيوط بالرءوس والأرجل والأيدى. يشير بأصابعه : هذه الدائرة هى كوم الضبع، هذه الرءوس نحن، وتلك هى حبالها الأبدية. قد نقطع الخيط وننفر أحيانا، لكن ثمة خيوطا أخرى لا نراها تشدنا إليها فلا يضيع منا أحد فى زحمة المدن الكبيرة" (ص ٨٣).

ومن العادات التى عرفت عن عبد الجواد أنه كان يجوب حوارى بولاق الدكرور ودروبها، يرصد ما تغير منها وما ظل على حاله. وفى شارع همفرس كان يتذكر حكاية هذا الخواجة : جنينته، وقصور الملك فاروق، وقصر الملذات الذى بناه الخواجة من أجل الملك، الذى كان يأتى إلى القصر متنكرا فى زى تاجر من التجار، فيظل فى حظ وانشراح حتى يصبح الصباح. وهناك حكايات كثيرة تروى عن طعام الملك، وعن ملذاته، وعن قتل الحارس الذى تعرف على صاحب الجلالة فانحنى له تعظيما وإجلالاً، فظهر الغضب فى عينى الملك وقال له : هل عرفتنى؟ فرد الحارس : من جهل سموك ما عاش. فأخرج الملك من جيبه سلاحا ناريا وصوب إلى قلب الحارس فأرداه قتيلا.

كان عبد الجواد أيضا يسمع أحاديث الراوى صاحب الرباب فيعرف أن الدنيا مقسمة إلى أربع جهات، وأنها واسعة، وما كوم الضبع إلا قطرة فى بحر محيط، ناسه يسدون عين الشمس. ومن القصص التى استمع إليها عبد الجواد من شاعر الربابة قصة الأمير حمزة، وسيرة الظاهر بيبرس، وقصة الأميرة خضرة الشريفة، وسواها. لكن من أهم ما ورد فى سيرة عبد الجواد الحديث عن الغربة، وما كتب الناس حولها من أغانٍ ومواويل، مثل هذا الموال الذى يقول : "لو كان علمى بأن الوعد مدارى، ما كنت أسافر ولا أطلع قط من دارى" (ص٨٨). ثم إن عبد الجواد قد سافر فى رحلة وحيدة خارج موطنه هى رحلة الحج، وعندما عاد وقف أمام بيته يحيى مستقبليه وخلفه سفينة كبيرة بثلاثة أدوار تشق بحار الطوب الأحمر المطرطش، فوقها تحلق طائرة طيارة رسم فوق مؤخرتها علم مصرى له ثلاث نجمات يختبئن فى حضن هلال.

قصص أخرى عن موتى ابن عبد الجواد

ولا تنتهى الرواية بموت عبد الجواد، بل تبدأ حكايات أخرى عن موت الخضرة، وموتى آخرين مروا بحياة ابن عبد الجواد. ونقع هنا على توهمين: أحدهما "توهم عين الخلود" والثانى " توهم صفاته" يقصد صفات ملك الموت عزرائيل. وتوهم عين الخلود

يبدأ بسؤال مهم بالنسبة للراوى هو : هل أجد من هو ذاكرى بعد فنائى كذكرى موتاى؟!.. ومن الواضح أن هذا السؤال يلح على الراوى لأنه ذكر مثله فى مواضع أخرى. ويرد ضمن هذا التوهم بيتان هما :

لا تأسفن على الدنيا وزينتها وأرح فؤادك من هم ومن حزن

وانظر إلى من حوى الدنيا بأجمعها هل راح منها بغير القطن والكفن

بعد هذا التوهم تبدأ وقائع موت الخضرة، والخضرة هى أم جد الراوى وست أمه، وزوجها هو عفيفى أبو راضى العائش من أعمار الخلق مائة وعشرين سنة ونصف السنة، وهو بانى مقام سيدنا عبد الله الضبعى صانع الكرامات، وإن كان المؤلف يكتبها المعجزات، وهذا خطأ لأن المعجزات - كما هو معروف- تجرى على يد النبى، فى حين تجرى الكرامات على يد الولى. وقد كانت الخضرة امرأة مثقفة لأنها كانت عارفة بقصص الأنبياء، وكانت صلتها قوية بالشيخ الضبعى وبغيره من الأولياء، وقد كبش الشيخ الضبعى من كنوز البحر وأعطاها.

وعندما ننتقل الى التوهم الآخر عن صفاته نجد الراوى يحدثنا عن صفات ملك الموت عزرائيل وهى أنه هازم اللذات، ومفرق الجماعات، ومخرب البيوت والدور، ومعمر القبور، وميتم الأطفال، ومرمل النساء... إلخ. وقد توهم الراوى كذلك أنه رأى ملكا عظيم الخلقة والمنظر، بلغت قدماه تخوم الأرض السابعة، جالسا على كرسى من نور، والملائكة بين يديه، عن يمينه لوح، وعن شماله شجرة عظيمة كثيرة الأوراق، على كل ورقة اسم لابن آدم، فإذا ما قرب الأجل اصفرت الورقة التى عليها اسم صاحبها. ولا شك أن هذه قصة معروفة عن ملك الموت ترد كثيرا فى الكتب الدينية ويتلوها الخطباء على المنابر، ولكن المؤلف نجح فى توظيفها ضمن سياق هذا العالم السحرى، كما نجح فى توظيف غيرها من القصص، بحيث صارت جزءا من بناء فنى روائى له سحره الخاص، ومواضعاته الخاصة.

ويختم الراوى هذا التوهم قائلا إن موتاه يبدون كأنهم لا ينتهون، وأن هذه السلسلة لن تنتهى إلا بموته، وربابته على كتفه، والقوس فى يده، ولسانه لا يتوقف. وما إن قال ذلك حتى ظهر له موت آخر فقال : "هل تصدقون أن صاحبى قتله لسان"؟! أسمع من يقول : وكيف كان ذلك؟ صلوا على من يشفع فيكم؟" (ص ١٠٤). وهكذا يظل التوهم مفتوحا لتقديم حكاية موت جديدة عن "العَمال" بتشديد الميم وفتح العين. والعَمال كما شرحه المؤلف فى الهامش هو اللسان فى الموروث الشعبى، ويقال إن الميت يفنى جسده إلا لسانه، فإنه يتيبس ويصبح مدببا كسن الإبرة، وإنه إذا لمسه إنسان يموت فى الحال، لذلك يقولون لمن يدخل القبر. حاسب من العَمال، والمقصود هنا هو حفار القبور الذى صار يخاف من ذبابة زرقاء تحوم حوله. وخوفه هذا يثير التساؤل، إذ كيف يخاف من الموت من قضى عمره مع الأموات؟ لكن الذبابة ظلت تطارده حتى قضى نحبه وهو داخل قبر عندما مر بقدمه فوق سن مدبب، لاشك أنه هو العَمال الذى أشرت إليه آنفا، والذى جاء عنوانا لهذا الفصل الخاص بحفار القبور.

انتهت التوهمات إذن ولم تنته القصص، وذلك بعد أن تعب الراوى من التوهم، كما أسلفت. ولكن تبقى حكاية عزيز وحمار عزيز وديكه الشركسى، كذا توتة الجميلة التى أحبها عزيز وكل ما نصل إليه نحكى عليه والعاشق فى جمال النبى يصلى عليه.. هكذا يقدم لنا الراوى عنوان هذه الحكاية، التى نعرف منها أن الناس قد شكَّت فى أن يكون لعزيز عفريت قد ظهر وبان لكن اتضح أنه عفريت أمه. وكان لعزيز هذا حمار يمثل أعز الأحباب عنده بعد أمه، وكان الحمار يفهم صاحبه. ويقسم عزيز أنه سمع لغة حماره، وأنه عرفها، وأنه ظل يحدثه مقدار ساعة زمانية كشف له أثناءها عن الظاهر والباطن، ما مضى وما هو آت، ولم يقل له كلمة سوء قط (انظر ص ١٦). أما ميراث عزيز من أبيه فلم يكن سوى بعض الكتاكيت، وهذا الحمار العجوز، وبيت معتم له رائحة قديمة تذكره دائما بأيام الأحاد، وأيام كان الناس ينادون عليها " يا أم عزيز" فتفرح لذلك وتنظر إليه وتتمتم: اسم النبى حارسك وصاينك. أما توتة فكانت حبه الذى لا يبارى،

وكانت تبادله حبا بحب. ولكن الموت دلف إلى عزيز من أقرب طريق عندما وقع فى بئر ساقية، ومعه من الأموات حمار عجوز أعرج، وكتكوتان أحدهما ديك شركسى.

وإذا كان الراوى قد انتهى من التوهم فإن أحاديثه لم تنته. وها نحن نراه يقدم لنا موعظته قائلا : "وما مر عليكم من سير إن هى إلا قطرة فى بحر محيط اسمه الدنيا، أولها عياط، وآخرها عياط، وما بين الأول والآخر نكد على فرقة أحبة. فسبحان الحى الذى لا يموت صاحب الملك والملكوت" (ص ١٢٣). ثم تأتى بعد ذلك حكاية سعيد فرجانى من أصحاب الطفولة، الذى ولد ليموت، وكانت المرأة التى أحبها هى سبب موته، حيث انتحر من أجلها، وراحت معه جثتان أخريان لأمه وأخيه، ثم تأتى قصة أحمد عبد القادر الذى دهسته عربة وهو خارج من بيته متوجها إلى مدرسة التجارة. والمشهد الأخير قصة موت شخص غريب وقد اكتملت الدائرة بموت هذا الشخص. وهنا وقع القوس من يد الراوى، وانتثرت ربابته ووقعت بعيدا عنه، وخذلته قدماه فوقع من طوله. لكن تظل معنا قصة أخرى جاءت بسبب أن الراوى استطاع أن يتناول قوسه بيد مرتعشة وبالأخرى ربابته وبدأ يحكى لنا عن آخر موت، وهو موت النجاب، وهذا النجاب هو عبد الرسول الذى رأى بنفسه رؤيا موته، وكان يعلن عن موته حتى ظنه الناس مجنونا فانصرفوا عنه، وكان عبد الرسول يسكن فى المقابر ويفكر أين سيدفنونه وهو غريب، وليس له عائلة، ولا توجد ترب للغرباء، لكنه كان دائما يهز رأسه قائلا لنفسه : سيتصرفون على أية حال. ولاشك أنهم قد تصرفوا عندما جاء أجله.

وهكذا تكتمل عناصر الرواية كما قال الراوى فى آخر صفحة، لكنه – أى الراوى– مازال مصرا على أن يترك الباب مفتوحا كى تتوالى الحكايات بعد ذلك على طريقة الراوى الشعبى : "أول ما نبدى القول نصلى على النبى.. نبى عربى نوره..". وتلقى كتاب التوهمات وأنت فى حالة ذهول من تلك الحكايات التى قصَّها عليك الراوى فى لغة شعبية أليفة ومشوقة.

اللغة والتقنيات القصصية

نظرا لأن هذه الرواية تمتح من التراث الشعبى - كما رأينا - فإننا نجد اللغة فى الغالب الأعم قريبة من لغة الحياة اليومية، بل إنها فى بعض الأحيان تكون لغة وسطا بين الفصحى والعامية، على نحو ما نرى فى المثال التالى : "بالدمع جودى يا عين على عزيز. لم يكن يدرى أن ساعته حانت، وأنه فى هذا اليوم مفارق أحبته، فمنذ أن صحا من نومه وعينه لا تهدأ عن الرف. ريق إصبعه بلعابه ومرره على عينه الشمال وقال : اللهم اجعله خيرا" (ص ١١٦). لكن اللغة فى أحيان أخرى تبلغ درجة عالية من الفصاحة كما نرى فى المثال التالى : "وقف الراوى وقد أحكم القوس فى يده التى بانت عراقيبها، ووضع ربابته فى موضعها، وبدت أنفاسه لاهثة متلاحقة، وداهمه إحساس الذى يجود بآخر ما عنده" (ص١٢٤).

فهذه لغة قوية فصيحة محكمة، وإن كان المؤلف قد استخدم الفعل "بان" بمعنى ظهر، مع أن معناه اللغوى الصحيح هو "انقطع" كما يوضح ذلك هذا البيت لكعب بن زهير :

بانت سعاد فقلبى اليوم متبول   متيَّمٌ إثرها لم يُفْدَ مكبول

وقد سبق أن أشرت الى توظيف النص القرآنى بدرجة موسعة تجعلنا نعد ذلك ضمن التقنيات المستخدمة فى الرواية. ولنأخذ مثلا واحدا يوضح كيف استخدم المؤلف فى فقرة واحدة أكثر من آية قرآنية. يقول الراوى: "أوصيكم فاستوصوا بمحبة أبناء البطن الواحدة. اعتصموا بحبل الأخوة ولا تفرقوا، واذكروا أمكم وصلوا الرحم، إذ كنتم نطفا فألف بينكم فأصبحتم بنعمته إخوانا، ولا تكونوا كالذين تفرقوا واختلفوا من بعد موت أمهم. وما أنا إلا بشر جاء أوان مواته، أفئن مت انقلبتم على أعقابكم. مرج البحرين يلتقيان، بينهما برزخ لا يبغيان، فبأى آلاء ربكما تكذبان" (ص٢٧).

أما التقنيات المستخدمة فكثيرة منها تداخل الأزمنة، والانتقالات الزمانية والمكانية، والعودة إلى الوراء، وتعدد الرواة وتنوعهم، والتوهم فى حد ذاته يعد تقنية قصصية،

وتوظيف الموروث الشعبى، والمزج بين الواقعى والسحرى لتقديم عالم قصصى فيه غرابة وإدهاش، وتقديم الحكاية على مراحل بحيث يمكن أن تبدأ من النهاية لتعود إلى البداية. وكل من له بصر بفن القصة والرواية يمكن أن يكتشف فى هذا العمل ثراء لا مثيل له، فضلا عن أنه فى الحقيقة لا شبيه له فى نوعه.

خصوصية المكان فى قصة

"ومات خوفى" للكاتبة السعودية

ظافرة المسلول

إن هذه القصة "ومات خوفى" للمؤلفة ظافرة المسلول تحتاج فى البداية إلى تقديم موجز عن الجنس الأدبى الذى يمكن أن تنتمى إليه. وقبل ذلك نقول إنها صادرة عام ١٤١١هـ الموافق ١٩٩٠م، وقد قدم لها ناشرها، صاحب إصدارات النخيل، سليمان الحماد بمقدمة طويلة (عشرون صفحة) يتحدث فيها عن أهمية القصة القصيرة وتطورها على المستوى العالمى، ثم ينتقل إلى العمل موضوع التقديم فيؤكد على أهميته قائلا إنه يقترب من الإنتاج العالمى بمسألتين هما المعالجة النفسية والخصوصية البيئية. والحق أن هذه أول مرة أجد فيها ناشرا يقدم لعمل من إصداره بمقدمة طويلة ونافذة، وتنطوى على رؤية قوية وبصيرة لماحة. وقد عرفت أنه هو الناشر من قوله : "وليس من حق الناشر أن يشيد بعمل ينشره حتى لا يكون صنيعه ذاك مدعاة لرواج منشوره، ولهذا سوف أشير فقط إلى بعض مواضع الجمال فى هذا النص، تاركا أمر تقدير قيمته الإبداعية للناقد والقارئ" (ص١٨)، ولكن اتضح لى كذلك من خلال فقرات وردت فى المقدمة وفى هوامشها أن سليمان الحماد لم يكن مجرد ناشر، بل كان صاحب إسهامات مهمة فى الحياة الثقافية بالمملكة وأنه اشترك مع أبى عبد الرحمن بن عقيل فى كتابة دراسات لبعض القصص العالمية المنشورة فى مجلة "الرسالة".

نعود إلى الجنس الأدبى فنجد سليمان الحماد يركز فى النصف الأول من المقدمة على القصة القصيرة، وقد قال فى أحد الهوامش (ص ١٣) "إن القصة القصيرة عند

هيمجنواى قد تصل إلى مائتى صفحة". وإذا كانت قصة "ومات خوفى" تقع فى حوالى ٥٧ صفحة فلا شك أنه قد اعتبرها قصة قصيرة. لكنه أشار إليها أحيانا بقوله "هذه القصة الرواية" ومما يعزز نظرته إليها على أنها رواية هو أنه نشرها فى كتيب قائم بذاته من حوالى ٨٢ صفحة تشمل النص والتقديم. وعلى أية حال فإن التصنيف الأدبى لهذا النوع من القصص صار محسوما إلى حد كبير، وذلك بعد استقرار المصطلح الأجنبى "نوفيلا" **NOVELA**، ويطلق على القصص الذى يقع من ناحية الحجم بصورة خاصة، فى منطقة وسط بين القصة القصيرة والرواية. وقد زاد هذا المصطلح تحديدا بعد أن بلغت القصة القصيرة درجة كبيرة من التكثيف والإيجاز حتى صارت مجرد خاطرة تكتب فى صفحة أو نصف صفحة أو أقل. إضافة إلى ذلك هناك كثير من الأعمال القصصية صدرت خلال النصف الثانى من القرن العشرين، وعلى الرغم من صغر حجمها اعتبرت روايات مثل "الكولونيل لا يجد من يكاتبه" و "ساعة نحس" و"الورقة الذابلة" لجابرييل جارثيا ماركيز. وعلى هذا فإننا نعتبر قصة "ومات خوفى" رواية قصيرة أو **NOVELA** خاصة أنها- كما سوف نرى- تحمل خصائص العمل الروائى لكن بمفهومه الحديث الذى يميل إلى تقطير الأحداث وتكثيفها وتركيزها حول موضوع واحد أو فكرة واحدة، يكون فيها البطل هو المحور الرئيسى للاهتمام.

والحق أن قراءتى لقصة "ومات خوفى" تنطوى على ضرب من الصدفة، لكنها صدفة تقوم على تصور منهجى أرى من المناسب أن أعرض له فى سطور قليلة : ذلك أنى من واقع التعامل مع الظاهرة النصية التى أريد الاقتراب منها أكون لنفسى ما أسميه "استراتيجية القراءة " وهو أمر صار مهما ومعترفا به فى تنظيرات ما بعد البنيوية، وخاصة نظرية التلقى. وهذه الاستراتيجية لها أهداف من أهمها التركيز على النص المفرد المتميز، وإرجاء الأحكام العامة لحين الانتهاء من رصد الظاهرة بكل جوانبها الإبداعية والنقدية. أى أن الدرس البانورامى للظاهرة ينبغى تأجيله لحين الانتهاء من الرصد الجزئى لها، وذلك فى نوع من الفحص المختبرى الذى يمنع

السقوط فى هوة التعميم المخل وإطلاق الأحكام الجزافية. وبناء على ذلك أخذت فى قراءة أعمال روائية سعودية، ولا شك أن كل الأعمال الأدبية فيها الجيد وفيها الردىء، والنشر ولو فى طباعة راقية ليس حجة للعمل بل على العكس قد يكون حجة عليه. ولما كنت من أشد المدافعين عن فكرة عدم التوقف عند الأعمال الرديئة لأنها ليست مؤهلة أساسا للاستمرار، والتوقف عندها مضيعة للوقت وأى مضيعة! فإنى عادة أنحيها جانبا حتى لا أشغل نفسى بها بعد ذلك أبدا، على حين أهتم اهتماما قويا بالأعمال المتميزة حتى لو لم تكن لدى أية فكرة عن أصحابها. وهذا ما حدث لى مع قصة "ومات خوفى" فأنا لا أعرف شيئا عن صاحبتها ظافرة المسلول، والكتب التى قرأتها فى النقد الأدبى السعودى لم تشر إليها. ثم إنى لا أدرى هل لها أعمال أخرى ؟ وهل واصلت الكتابة أم توقفت ؟ وعلى كل حال فإن من محاسن التطور الذى حدث فى النقد الأدبى خلال العقود الأخيرة أنه لم يعد يهتم بشخصية المؤلف، بل إنه قد أماته تماما، ليصب كل اهتمامه على النص نفسه. وهذه مسألة صارت من البدهيات لكثرة ما عولجت من جانب النقاد والكتاب وغيرهم من المهتمين بالثقافة. وهكذا تكون قصة "ومات خوفى"، على قصرها، من أهم الأعمال التى لفتت انتباهى وأنا أقرأ فى الرواية السعودية، ولهذا أسرعت إلى الكتابة عنها وتقديمها إلى القراء باعتبارها عملا متميزا له خصوصياته المحلية، واستشرافاته العربية والعالمية. وسوف يكون من بين أهدافنا مقارنته بعمل مهم هو "حكاية غريق" للكاتب الكولومبى العالمى جابرييل جارثيا ماركيز.

أولوية الجانب الفنى

يقول الدكتور منصور الحازمى فى كتابه " فن القصة فى الأدب السعودى الحديث" : "فالرواية الفنية ينبغى أن تكون نسيجا محكما لا ينفصل فيه الفعل عن الشخصية الفاعلة، ومن أهم سماتها تماسك البناء، وتوافر الصراع، وتقيدها بقانون السببية وتطوير الشخصية، واكتفاؤها بمعالجة قطاع معين من المجتمع أو قضية

محددة من القضايا الإنسانية"[1] ويقول الدكتور الحازمى عن المعالجة الفنية وأهميتها فى أى عمل قصصى : "إن الموضوع فى العمل الإبداعى لا أهمية له إن لم يدعم بالمعالجة الفنية. بل نستطيع أن نقول إن الفكرة لا تكتسب أهميتها إلا من خلال المعالجة. ولا تخلو أقاصيص من سمَّيناهم بـ "الواقعيين" من بعض الاضطراب الناشئ من تحمسهم أحيانا لبعض القضايا الاجتماعية، مما جعلهم ينفعلون فى بعض المواضع ويغلبون جانب الفكرة على جانب البناء والأسلوب"[2].

وانطلاقا من هذه الرؤية النقدية الحصيفة نقول لقد استطاعت المؤلفة أن تقدم عملا قصصيا، متماسك البناء، قوى الأسلوب، مع قدرة على تطوير الحدث وتصعيده، وتغلغل فى أعماق النفس لتصوير التفاعلات النفسية وتأثيرها على حركة الشخصية. علاوة على البراعة فى الوصف وتسليط الأضواء على الشخصية من منظورين يتلاقيان ليصنعا العالم الإبداعى الفريد لذلك الشخص المسمى " سعد " وهو بطل القصة الأوحد، لأن كل الشخصيات الأخرى - على كثرتها - ما هى إلا دوائر صغيرة تتداخل أو تتلاقى، على هذا النحو أو ذاك، مع دائرته الكبرى. ولنبدأ فى تفصيل هذه العناصر واحدا تلو الآخر.

البناء من منظورين متداخلين

أقامت المؤلفة بناء قصتها على منظورين الأول منهما يعد مدخلا للثانى، والثانى جاء بمثابة العلاج والشفاء من الأول.

(١) د. منصور الحازمى، فن القصة فى الأدب السعودى الحديث، دار العلوم للطباعة والنشر، ١٤٠١هـ - ١٩٨١م، الرياض، ص ٥٢

(٢) السابق، ص ١٢٢

فى المنظور الأول يقدم سعد بطل القصة على أنه شخصية خجولة خائفة مرتعبة تعجز دائما عن السيطرة على هذه الحالة المستعصية على الحل. وقد جسدت لنا القصة هذه الحالة الفريدة من خلال واقعة حدثت لسعد هى وصول خطاب التعيين إليه وذهابه إلى الوزارة لتسلم العمل. وبالطبع اجتاحته مشاعر الفرح الشديد لما سوف يحدثه التعيين من تغيير فى حياته، ولكن التفكير فى مقابلة المدير والزملاء فى العمل قلب فرحه إلى هم ثقيل، وأخذ يناجى نفسه : "المدير.. ترى كيف سيبدو؟ هل هو جاف، خشن الطباع، متسلط، من ذوى الخناجر المسمومة المزروعة فى الأفواه ؟ أو من ذلك النوع الآخر الذى تنطلق من فيه مئات الكرات الشفافة الملونة... إلخ، كما أنه أخذ يفكر فى زملائه. وما إن وصل إلى مبنى الوزارة حتى شعر بالرهبة كأنها ثقل يسقط فى جوفه. وما إن طلب منه المدير أن يدخل حتى شكره لكنه – أى سعد – كان ينظر إلى أنياب المدير الصدئة وكأنه وحش سوف يفترسه، ثم وقف يصلح من شكل عقاله وشماغه للمرة الألف منذ أن دخل هذا المبنى. والحق أن المؤلفة تبدع فى وصف حالة سعد النفسية، وفى وصف الأماكن، وهذه موضوعات سوف نتناولها فى مكانها من هذا البحث. المهم أن الخجل الشديد أمام المدير جعل سعدا يشعر بشبه تشنج فى فكه، وقد خرجت كلمة "السلام عليكم" من بين شفتيه كأنها –كما يقول – خطبة من مائة صفحة يريد أن يلقيها على ندوة من كبار شخصيات العالم. دار حوار قصير– بشق النفس – بين المدير وبينه، وعندما تأهب للانصراف وقع الكرسى خلفه فشعر بالخجل الشديد أكثر من قبل. وبعد ذلك عندما ذهب إلى زملائه وقع له حادث مشابه وإن كان أشد وطأة، وهو دوسانه على مؤخرة حذاء أحد الزملاء، فوقع الزميل ووقع هو فوقه. وكانت تلك – كما يقول – بداية معرفته بزملائه وسط موجة من ضحكهم وسخريتهم.

ولا شك أن هذه الشخصية الخجولة الهيابة لها أشباه ونظائر كثيرة فى الآداب العربية والأجنبية، ولكن المؤلفة جعلت لها خصوصية نابعة من البيئة المحلية، ولا شك أن الخصوصية هى صاحبة الدور الأول فى منح عمل فنى قيمته الفريدة. وهذه مسألة

صارت مبتذلة لكثرة ما كتب فيها، ومن ثم فلا داعى للتدليل عليها أو الاستئناس بأقوال الآخرين بشأنها. لقد ورث سعد شخصيته الخجولة الخائفة من أمه، التى كانت كما يروى لنا هو نفسه " شديدة الحياء والضعف والخوف. تخاف من كل شىء، وتخاف من لا شىء. كانت تخاف الظلام والكلاب والحشرات والطيور، والناس أيضا. كانت تخاف الخوف نفسه. وكان الخوف أيضا أبى. كانت تخشاه، وتكرهه، وكان يرعبها مجرد التفكير فى أن يأخذنى منها، ومع ذلك فقد أخذها منى آخر" (ص ٣٩-٤٠). المسألة إذن ذات أبعاد اجتماعية. وجذور هذا الخوف الشديد لدى سعد كامنة فى الظروف القاهرة التى عاشتها أمه، وانتقلت آثارها النفسية إليه، وهذا ما رصده العم صالح بواب المدرسة الأولية قائلا عن أمه " إنها هكذا دوما، خائفة، شكاكة، لا تثق بأحد، أنانية، وأبدا مضطربة وقد نقلت إليك صفاتها. أنت أشبه بالبنت منك بالولد" (ص٤٣). والظروف التى عاشت فيها أمه كذلك هى التى صنعت منها تلك الشخصية المرعوبة المهزوزة، فقد طلقها والده، الذى وصفه بأنه لا يطاق، لأنها كانت تناقشه، وتزوج من امرأة أخرى وصفت بأنها مثل النعامة تسمع منه وهو يصب جام غضبه عليها فلا تغضب، وتشعره بأهميته وبأن الرجل دائما أفضل من كل النساء. ولهذا يقول سعد أو الراوى (لأن القصة ترد على لسان السارد الأول) : "الآن أدركت لماذا انفصلا، أبى وأمى، لا يمكن لزهرة أن تعيش تحت طوفان " (ص ٤٥). كان الطلاق إذن والخوف من أخذ الأب للولد سببين قويين لاهتزاز شخصية الأم. وكانت الظروف التى عاش فيها سعد وتأثره السلبى بزواج أمه من أهم الأسباب فى اهتزاز شخصيته ولهذا وجدناه يقول : لا لسفر أمى وزواجها، لا للعيش مع أبى، لا لكل شىء. آه هذا ما كنت أخشاه لقد أخذنى أبى للعيش معه (ص ٤١). ولم يكن أبوه يراعى كل هذه الظروف القاهرة، بل كان كثيرا ما يسخر من ابنه ويشبهه بالنساء (انظر صفحة ٥٧).

هذا هو المنظور الأول.. أما المنظور الثانى والواقع فى حوالى ثلاث وثلاثين صفحة فهو عبارة عن ورطة أو مغامرة غير محسوبة العواقب تورط فيها سعد. وهى تشبه

بعض الأعمال الموجودة فى الآداب الأجنبية، حيث يصارع الإنسان الموت من أجل البقاء. وكما أسلفت فإن هذا المنظور الثانى يرتبط بالأول من حيث إنه كان ضروريا لشفاء سعد من خوفه وهلعه واهتزاز شخصيته، ذلك أنه بعد أن توثقت علاقته بزملائه فى العمل دعوه للذهاب معهم فى رحلة إلى البر لاصطياد الضبان، وقضاء وقت ممتع هناك، وقد تردد سعد كثيرا فى الذهاب وتذكر حالة رأى فيها الضب فى طفولته، ولكنه فى النهاية حسم أمره وذهب معهم. وقد حدثت بالطبع أمور أثبتت خوفه الشديد، من بينها انطلاقه بأسرع ما يمكن هاربا كأنه يطير فوق الكثبان عندما رأى أحد الزملاء يمسك بالضب من تحت أنقاض جحر، وعندما عاد إليهم طلب منهم أن يعيدوه إلى الرياض. وقد ظل أمره معهم بين شد وجذب حتى وافقوا على إعطائه سيارة للعودة بمفرده، وانطلق سعد بالسيارة وسط الصحراء، ولكنها توقفت منه فى الطريق، ومن ثم ظل فترة طويلة يصارع من أجل البقاء، ويتحمل لدغ الأفاعى والحشرات، ويقاوم الجوع والعطش، حتى جاءت لحظة أحس فيها أنه صار بلا ماض لأنه لم يعد يفكر إلا فى الحاضر فقط. والحق أن المؤلفة تبدع فى وصف الأحداث ودرجتى المعاناة والمقاومة لدى سعد، فتقول على لسان الراوى : " وأخذت فى التدحرج والكثيب ينجرف خلفى كالسيل، ينهمر يكاد يغرقنى. وفى دقائق كنت فى نهاية الكثيب، منكفئا على وجهى، رأسى يدور.. إلخ " (ص ٧٢). وتقول فى موضع آخر " وهكذا حدثت نفسى والعطش الرهيب يحترق فى داخلى ويمزق حلقى وصدرى، بل إنه ينتفخ فى داخلى كالبالون يكاد ينفجر فى شرايينى.. إلخ " (ص ٧٥). والحق أن هذا النوع من القصص لا يمكن اختزاله فى مضمون أو الوقوف عند بعض جوانبه، لأن ميزته الأولى تكمن فى الوصف واللغة والأسلوب واستبطان الحالة النفسية، وإبراز التصميم على المقاومة ومن ثم على البقاء. وقد بلغ الأمر بسعد أنه - كما يقول - نسى كل شىء مثلما نسى ماضيه، ونسى شكل الحشرات. ولهذا عندما وصلت إحداها إلى شفتيه ابتلعها، صحيح أن القرف أصابه عند مضغها، لكنه لم يشعر أخيرا إلا بحركتها فى معدته (ص٧٧). ونصل إلى نهاية القصة فنجد سعد نزيل المستشفيات، وأمامه وجه امرأة وهى الممرضة ووجود العنصر

النسائى فى حد ذاته له دلالة فى هذه الأحداث. لكن المؤلفة لم تركز على حدث الإنقاذ، بل تركته غامضا، لأنها أرادت لقصتها أن تكون شديدة الإيجاز والتكثيف. وقد أقام الإخوان حفلة لسعد بعد شفائه حدثهم أثناءها عن قتاله مع الصحراء، وذلك بعد أن تحول إلى شخصية مختلفة كل الاختلاف عن الشخصية التى عرفوها من قبل.

وهذا المنظور الثانى فى قصة ظافرة المسلول يذكرنا برواية "العجوز والبحر"لإرنست همينجواى، ولكنى - كما ذكرت من قبل - سوف أتوقف قليلا عند عمل آخر هو "حكاية غريق" لجابرييل جارثيا ماركيز. وهذا العمل نشر لأول مرة منجما فى جريدة "المشاهد El Espectador عام ١٩٥٥، وقد كتب على شكل تحقيق لحادثة وقعت يوم ٢٨ فبراير من العام المذكور، عندما تعرَّضت مدمرة تابعة لسلاح البحرية الكولومبى لعاصفة قوية فى بحر الكاريبى فسقط فى الماء ثمانية من أفرادها غرقوا جميعا ما عدا شخصا واحدا اسمه لويس أليخاندرو بيلاسكو، ظل يصارع الأمواج والحيتان والعواصف، والعطش والجوع، وضربات الشمس الحارقة لمدة عشرة أيام على ظهر ألواح مربعة من الخشب اعتبرت كأنها قارب صغير وقد نشر هذا التحقيق بعد ذلك فى كتاب أو " كتيب مستقل " (حوالى مائة صفحة من القطع الصغيرة) بعدما هذبته وطورته المخيلة الروائية الرفيعة لجارثيا ماركيز. والطبعة التى قرأتها وأنقل عنها هى الطبعة الثالثة عشرة من هذا الكتيب وتاريخ صدورها هو عام ١٩٨٢ . ولاشك أن هذا العمل من أجمل أعمال ماركيز وأكثرها إثارة ودهشة ومتعة و تشويقا. وهو كذلك لا يمكن تلخيصه بل لابد من قراءته جملة جملة، والالتحام مع البطل وهو يصارع كل شىء فى الوجود، ولا يملك إلا إرادته القوية والعناية الإلهية التى تتدخل فى اللحظة المناسبة لكى تبعد عنه هذا الخطر أو ذاك، لأن الإنسان وهو على قيد خطوة من حوت شرس، مثلا، لا يملك إلا أن يسلم أمره للقدر. وهذا ما فعله لويس أليخاندرو بلاسكو كثيرا، وهو أيضا نفس ما كان يفعله سعد بطل قصة " ومات خوفى " عندما كان يستسلم للحشرات والهوام والأفاعى لأن قواه البدنية قد خارت نتيجة للعطش والجوع

والانهيار الكامل. ونظرا لتطابق المواقف أو تشابهها سواء فى البحر أو فى الصحراء عند كل من أليخاندرو بيلاسكو وسعد نجد أحيانا بعض العبارات تتلاقى، وعلى سبيل المثال فإن سعداً فى أحد المشاهد يحس بنفسه كأنه قد تلاشى من الوجود، وغاب عن الوعى، لكن وعيه يعود إليه فجأة فيرى الماء يتلألأ (حلم يقظة طبعا) وأمواجه تعكس أشعة الشمس، ويسمع صرخة مدوية فى أعماقه "فأعرف أننى بشر رغم أننى شككت فى ذلك قبل لحظات أو ساعات. بشر يريد الحياة" (ص ٧٨). ونأتى إلى أليخاندرو فنجده يقول : " إن الفكرة التى استحوذت على هى أنى بدلا من أن أقترب من الساحل صرت، على امتداد سبعة أيام، أكثر دخولا فى البحر، هذه الفكرة أسقطت عندى الرغبة فى مواصلة الكفاح، لكن الإنسان عندما يحس أنه أصبح على حافة الموت تقوى عنده حاسة البقاء" (ص ٦٩ من الطبعة الإسبانية المذكورة).

التلاقى بين المنظورين السابقين مهم – كما أسلفت – لأن البطل قد تطهر من خوفه وشخصيته المهتزة بعد صراعه مع الموت فى الصحراء، ووصوله إلى حافة التلاشى الكامل من هذا الوجود، كأن المؤلفة تريد أن تقول إن المواقف شديدة الصعوبة تصنع الإنسان، وتصقل معدنه، وتباعد بينه وبين شوائب النقص والهبوط والتدنى. وهذه فى حد ذاتها قيمة تضاف إلى القيم الأخرى التى يتضمنها هذا العمل المتميز. لكن الأستاذ سليمان الحماد مقدم العمل نقل عن ناقد آخر اسمه الأستاذ عبد الله بخيت كلاما، يبدو أنه نشر قبل صدور القصة (لم يوضح أين نشر ولا فى أى تاريخ) يقول : "لو أن المؤلفة أسقطت الواقعة الأولى من العمل، وتبنت الواقعة الثانية مع إعادة بناء الواقعة الأولى بصورة الفلاش باك لاستعادة الأحداث بصورة عرض لأصبحت قصة قصيرة رائعة جدا. على كل حال هذا لايمنع من القول بأننا أمام عمل متميز ووحيد من نوعه فى المملكة" ويعلق الحماد على هذا الكلام قائلا : " إذاً فهذا العمل كان من الممكن أن يكون رواية عالمية رائعة ومتميزة لو درست فيه المؤلفة حياة البادية، وكان يمكن أن يكون قصة قصيرة رائعة جدا لو أسقطت المؤلفة الواقعة الأولى

وتبنت الثانية" (ص١٩). وأنا بعد حوالى تسع سنوات من صدور هذا العمل ووقوعى عليه بالصدفة، وأنا أقرأ كل ما يقع تحت يدى من روايات سعودية أقول وأكرر إن الواقعة الثانية (أو ما أسميتها بالمنظور الثانى) كانت لازمة لنمو الحدث وتصعيده بالنسبة للواقعة الأولى، وإن التداخل بين الواقعتين هو الذى أنتج الدلالة الكلية للنص التى منحت هذا العمل خصوصيته الكلية إضافة إلى الخصوصية الموجودة فى كل واقعة على حدة. ولعل السبب الأول فى عدم ذيوع هذه القصة هو أن مؤلفتها لم تواصل الكتابة، أو أنها كتبت أعمالا أدنى من هذا المستوى الراقى الذى بلغته فى قصة "ومات خوفى". وعلى أية حال فإنى لست متعجلا لمعرفة ما حدث بالنسبة لهذه القاصة، لأنى ما دمت أقرأ الآن وأبحث فى الرواية السعودية فلابد أن أعثر على نتف من أخبارها أو إضاءات قوية عنها. وفى كل الأحوال فإن ما يهمنى الآن هو النص الخارق المتميز حتى ولو كان مفردا، لأنى أعتقد فى مجال الرواية بالذات بأن عملا واحدا قويا يمكن أن يحفر لصاحبه مكانة تليق به بين الكتاب والمبدعين، وذلك على عكس ما يحدث فى الشعر مثلا، لأن الشاعر بقصيدة واحدة أو ديوان واحد لا يمكن أن يتبوأ مكانة عالية، اللهم إلا اذا كان الديوان خارقا للمألوف بصورة لا مثيل لها. وإذا أضفنا إلى ذلك، فى مجال الرواية، مسألة الريادة فى بيئة لم تزل تشهد ميلاد هذا الفن (كما حدث مثلا بالنسبة لرواية " زينب" لمحمد حسين هيكل) فإن كل عمل قصصى أو روائى يلفت الأنظار ما هو إلا لبنة من لبنات الأساس، أيا كان حظ مؤلفه بعد ذلك، على نحو ما حصل مع الدكتور حسين هيكل الذى خصص جهوده التالية للكتابة فى أجناس أخرى من فنون القول.

التصوير النفسى والأسلوبى

لم يعد الفن الروائى يقنع بتصوير الحدث من الخارج، ولو فعل الروائى ذلك صار عمله عقيما مملا باردا لا يثير فى النفس أية أحاسيس أو انفعالات. وقد تنبه كتابنا منذ

فترة طويلة لهذا الموضوع. يقول محمود تيمور : "إذا لم نشق ستار هذا العقل الواعى شيئا لنستشرف ما يعتلج فى طوايا الحياة وسرائرها من أهواء النفوس ودخائلها لن تكون لنا أية قدرة على أن نبرز صورة الشخصية التى نعالجها بينة الجوانب تامة الأوضاع"(١). وإذا كان الغوص وراء وعى الشخصية مهما إلى هذه الدرجة فإن ثمة عنصراً آخر يساعد على استكمال الهدف الخاص بتعميق الحدث وتنميته هو الوصف أو التصوير الأسلوبى، ويا حبذا لو جاء هو الآخر متجاوبا مع ما يمور فى داخل الشخصية من انفعالات ورؤى وأفكار. وعن أهمية هذا الموضوع يقول عيسى عبيد فى المقدمة التى صدر بها مجموعته القصصية "إحسان هانم" عام ١٩٢١ : " إن وصف الأمكنة التى تنشأ فيها الأشخاص من أهم مقتضيات هذا الفن، لأن لها تأثيرا فى تكييف خواطرها ومشاعرهم، ثم إن للتصوير الصادق الحيوى الدقيق أثرا عظيما فى نفس القارئ، لأنه يجعله يشعر بصحة الرواية المأخوذة عن الحياة، وبحقيقة وجود الأشخاص المصورين عن الطبيعة"(٢).

والحق أن مقدم قصة "ومات خوفى" الأستاذ سليمان الحماد قد تحدث عن شروط أو بعض شروط القصص الجيد ليرى فى ضوء ذلك ما الذى يمكن أن تمثله هذه القصة، ومما قاله فى ذلك: " إن القصة الجيدة حتى غير ذات الغاية العظيمة تعطيك من الرفاه الذهنى ما تعطيك القصيدة أو اللوحة المشابهة، بل وأعمق من ذلك، إذ تقدم ما يمكن أن يقوم بدور القصيدة واللوحة معا. وما يقوم بدور القصيدة هو ما يدعوك للتفكير وما يدفعك للانفعال والفعل النتيجة" (ص٩). ويقول أيضا : "إن من الكتاب من يتوقف إبداعه الأدبى فى رواياته على وصف الجو العام السياسى أو الاجتماعى أو الشعبى، مهملا عن عجز أو غيره التشريح النفسى لشخوص أعماله، فتأتى

---

(١) نقلا عن د. منصور الحازمى، المرجع السابق، ص ٦٥

(٢) انظر السابق، ص ١٢٢

هذه الأعمال ناقصة وإن حققت نجاحا باهرا فى جوانب أخرى كوصف أجواء القصر والمقهى أو السوق الشعبية أو الميناء أو خلاف ذلك" (ص١٦)، وفيما يتعلق بقصة ظافرة المسلول يقول: " إن القدرة ليست فى تطوير وتصعيد الحدث فحسب، لكن قدرة الكاتبة تتمثل أيضا فى تصوير التفاعلات النفسية والنتائج المضطردة التتابع" (ص٢٢) كما تحدث أيضا عن أسلوب القصة قائلا : " أما من الناحية اللغوية والأسلوبية والجمالية فإن هذا العمل قد حظى بالجملة الحكمة، والجملة الرشيقة والموسقة، والجملة البليغة " (ص٢١).

وكما هو واضح من كلام الأستاذ سليمان الحماد، ومما ذكرته سابقا، فإنى لست أول من أبدى اهتمامًا بقصة " ومات خوفى" سواء من حيث الخصوصية والتميز أو من حيث البناء واللغة والأسلوب. ومن ثم فلعل الإضافة بالنسبة لى تتمثل فقط فى أنى أدرس القصة فى نسق عام يهدف إلى البحث عن النصوص الجيدة والمتميزة فى الرواية السعودية من أجل الوصول بعد ذلك إلى رؤية شمولية – تخص كاتب هذه السطور بالطبع – عن تطور هذا الفن فى الأدب السعودى المعاصر، خاصة أن العالم كله حاليا، بما فى ذلك بعض بلدان العالم العربى، يعيش حالة ازدهار حقيقية لفن الرواية.

وأول ما نلاحظه فى الجانب التصويرى فى قصة "ومات خوفى" هو أن الوصف يعكس وطأة الحالة النفسية وتأثيرها على تصرف الشخصية. مثال ذلك الفقرة التالية: " طلب منى (أى المدير) أن أدخل فشكرته وأنا أنظر إلى أنيابه الصدئة، ثم وقفت قليلا كى أصلح من شكل عقالى وشماغى للمرة الألف منذ أن دخلت هذا المبنى" (ص٣١). فحالة التوتر النفسى الشديد والخوف الذى لا مثيل له جعلاه لا يركز النظر إلا فى أنياب المدير كأنه وحش كاسر يستعد لافتراسه. كما أن الحالة النفسية هى التى جعلت سعدا لا يمل من إصلاح شكل عقاله وشماغه، لأنه يريد أن يبدو حسن المظهر، لعل هذا يخفف ولو قليلا من الانطباع الذى سوف يؤخذ نتيجة لتوتره وشدة انفعالاته.

ولا شك أن المؤلفة قد نجحت فى أن تنقل إلينا الحالة النفسية من خلال موقف تصويرى خارج عنها ومتداخل معها فى آن. ويمكن أن نسمى هذا النوع التصويرى " التصوير من الخارج للإيحاء بما يمور فى الداخل". وقد استخدمت المؤلفة نمطا آخر من التصوير معاكساً لذلك تماما، إذ تعطى الأولوية للتصوير الداخلى ومن ثم يأتى المشهد الخارجي تابعا لذلك، على نحو ما نقرأ فى الفقرة التالية يقول الراوى : " ركبت سيارته وجسمى إطار يغلف عجلاتها، وزاد احتكاكى بالأرض، وأخذ رأسى يدور ويدور والذكريات الغرقى تطفو جثثا وتنتفض تبعا لاهتزاز سيارته. وأخيرا ارتفع الموج وتقلبت الجثث ثم سكنت. لقد وصلنا إلى منزله" (ص ٤٠)

فالأساس هنا هو الحالة النفسية الداخلية التى تبدو كأنها تحرك السيارة وتتفاعل مع لفات العجل، وجثث الذكريات تطفو وتنتفض مع اهتزاز السيارة. وعندما وصلوا إلى المنزل لم تكن السيارة هى التى وصلت وتوقفت بل كانت الجثث هى التى تقلبت ثم سكنت. وأعتقد أن هذا الجانب الشعرى المحلق فى قصة "ومات خوفى"، على قصرها، هو الذى جعلها أليفة، محببة، مشوقة، كأنها قصيدة جميلة لشاعر متفوق.

ونجد كذلك الربط بين الوصف وتيار الشعور لدى الشخصية. فعندما دخل سعد على المدير قال له أهلا بك انتظر لحظة، ثم دخل - هكذا يقول الراوى - من الباب البنى الذى يشبه ملابسه وغاب طويلا، طويلا جدا، ربما دقيقتين، ولكنى شعرت بغيابه بكل لحظة وكأنها عام كامل (انظر ص ٣٠) فالباب بنى وملابس المدير بنية، ولاشك أن دلالة هذا اللون تعكس تيار الشعور فى داخل سعد الذى كان يخشى كل الخشية من لقائه مع المدير ومواجهته متصورا أنه لن يخرج من ذلك إلا بما يشبه اللون البنى. ثم إن المدير دخل وغاب دقيقتين فقط ومع ذلك وصف سعد هذا الغياب بأنه طويل جدا، ثم أمعن فى المبالغة فوصف كل لحظة مرت عليه أثناء ذلك كأنها عام كامل، ولا شك أن اللحظة أقل من الدقيقة فقد تكون ثانية أو عدة ثوان، فتصور كم كان هذا الوقت القليل جدا شديد الوطأة على نفسه المتوترة، الهيابة، الخجولة !!!

وفى الوصف أيضا ما يمكن أن نسميه جدل المشاعر والواقع أو تشيىء المشاعر كما نجد فى الفقرة التالية : " قفزت من على السور وفى الفناء جلست بتهالك، فقد ركضت مسافة طويلة، ثم أخذت أجمع الحصى وآلاف المشاعر تمتصها القطعة الحجرية منى وتطير بها بعيدا وفى كل الاتجاهات" (ص٤٢). وبهذا يحدث تبادل للمشاعر بين الراوى والقطعة الحجرية بعد أن تحول الجماد إلى كائن يحس ويشعر، أو تحولت المشاعر نفسها إلى أشياء تتماهى مع القطعة الحجرية، لأن المثلين أصبحا شيئا واحدا فى نفس الشخصية. ومن هذا النوع أيضا قول الراوى : " أتى صباح متثاقل متكاسل ذو رائحة باردة يتمطى ويتثاءب وينقل إلى تثاؤبه.. إلخ" (ص٥١).

نجد أيضا ما يمكن أن نسميه " التراسل الكونى" على نحو ما نقرأ : " الشمس كانت أكثر توهجا، وتصبغ الأرض بلون نارى جميل، والرمال مرايا عاكسة تعيد للشمس ما هدرته من إشعاع" وكذلك الفقرة التالية : "انهمكنا جميعا فى حمل الأشياء وتنظيف وترتيب الخيمة التى ستخبر الشمس أن بوسعنا الاختباء" (ص٥٢). وقد يأتى التراسل لصالح الأشياء الطبيعية فيما بين بعضها البعض، مثل محاولة سعد الهروب من أفعى كبيرة كانت تطارده، لكن الرمال كانت تلحق به وتقيده، بالطبع لمصلحة الأفعى (انظر صفحة ٦٤). وفى مشهد آخر وجدناه يغوص فى الرمال، والرمال تمسك به " أرفع قدمى بصعوبة، وأشعر بركبتى تنفصلان عنى، ربما الرمال تحب الحياة، لذلك تمسك بالأحياء هكذا " (ص٦٥) فهذا تفسير يتطابق بصورة جيدة مع الحالة النفسية للراوى الذى يصارع هو الآخر الموت بقسوة ووحشية.

ومن أجمل ما قرأت فى هذه القصة تصوير الراوى للوقت بأنه شيخ كبير مصاب بداء الروماتيزم يجر سلسلة حديدية ضخمة اشتبكت بها كتل فولاذية متباينة الأحجام. إنها ساعات طويلة جدا، طويلة لا أثر فيها لدقائق أو ثوان، ساعات تعرقل سير الشيخ العجوز وتقعده فى أحايين كثيرة (ص ٦٩).

ونختم هذه الدراسة بفقرة طويلة نسبيا توضح كيف استطاعت المؤلفة أن تضفر ببراعة بين التصوير الخارجي للواقع والعالم الباطني للشخصية بكل ما تنطوي عليه من دوافع وانفعالات نفسية وصور مرضية ورغبة في الخروج من المأزق. يقول الراوي واصفا وقوف السيارات أمام المبنى: " رفعت عيني لأرى المبنى، يا للهول!! في كل مكان سيارات، يخيل إليّ أن كل واحد من موظفي المصلحة يملك سيارتين إحداهما للذهاب للعمل والأخرى للعودة. إحدى فوائد وقوف السيارات في الشارع أنها تسمح لعابر مثلي سقط عقاله أن يصلحه على مرآتها الجانبية! الحمد لله أن السيارات لا تطبق وتوضع في حقيبة أو في الجيب الجانبي لكل موظف. ماذا؟ وضحكت من أفكاري المبعثرة، بعضها حقيقي هو أنا الخائف الخجلان، وبعضها صور أبثها لنفسي أستمد منها شجاعة تدفعني للدخول إلى عالم جديد " (ص ٢٨).

وهكذا تكون هذه القصة أو النوفيلا novela من الأعمال التي لو فكرنا في عمل تاريخ لتطور فن الرواية في المملكة فلن نستطيع تجاهلها، لأنها ذات فن عال رفيع، ولها خصوصيات تمنحها مكانة متميزة.

فى العملية الإبداعية، وقال إنه بعد قراءته لقصة " المسخ " لكافكا اكتشف أن الأدب فيه إمكانيات أخرى غير الإمكانيات العقلية والأكاديمية التى عرفها أثناء دراسته، لكنه فى الوقت ذاته يؤكد على أنه أدرك أن المرء لا يمكن أن يخترع أو يتخيل كل ما يعن له، دون ضوابط، وإلا تحوَّل الأمر إلى مجرد أكاذيب. والأكاذيب فى الأدب أكثر خطورة منها فى الحياة الواقعية. ومما قاله ماركيز فى هذا الشأن : " إن الأشياء الأكثر دخولا فى حالة الاعتساف الظاهر تحكمها قوانين، والمرء يستطيع أن يزيح مساحة العقل بشرط ألا يقع فى الفوضى، أى فى اللاعقلانية المطلقة " ويقصد بذلك الفانتازيا التى أوضح فى هذا الحوار أنه يكره شطحاتها غير المحسوبة، وعندما سأله ميندوثا : لماذا يكره ذلك ؟ قال : " لأنى أعتقد أن الخيال ما هو إلا أداة لتشكيل الواقع. لكن مصدر الخلق أولا وأخيرا هو دائما الواقع أما الفانتازيا أو الاختراع الخالص والبسيط على طريقة والت ديزنى فهو أكثر الأشياء إثارة لكراهيتى ".

فالواقعية السحرية، إذن، تستلزم أن تكون الأحداث المحكية مقبولة وغير منافية للتصور العقلى. وأنا عادة فى هذا الصدد أستشهد بالآية الكريمة من سورة " الصافات " التى تتحدث عن شجرة الزقوم، فتقول عنها : ﴿إِنَّهَا شَجَرَةٌ تَخْرُجُ فِي أَصْلِ الْجَحِيمِ ﴿٦٤﴾ طَلْعُهَا كَأَنَّهُ رُءُوسُ الشَّيَاطِينِ﴾ (الآيتان ٦٤و٦٥). فالعنصر الواقعى هنا هو الشجرة، وباقى العناصر تدخل فى مجال التخييل، وإن كانت الشياطين لكثرة الحديث عنها فى خطابنا الدينى وخطابنا الثقافى يمكن أن تمثل عنصرًا واقعيًا أيضا، لكننا بالطبع لم نر شجرة الزقوم، ولم نر أصل الجحيم، ولم نر رءوس الشياطين، ومع ذلك فإن هذه الصورة المكونة من عناصر واقعية وأخرى تخييلية مقبولة جدا، بل فيها قوة فى التصوير، وتنطوى على قيمة بلاغية لا نظير لها. لقد تحقق فيها، بشكل رائع، هذا التوازن الدقيق الذى نسميه الآن " الواقع السحرى ".

ورواية " ظلال حائرة " كانت بالنسبة لى اكتشافا فى هذا المجال. وهى تنطوى على جملة من المفارقات، أولاها أن كاتبها وهو الأستاذ عبد المنعم شلبى ليس معروفا

عمل ناضج فى الواقعية السحرية لكاتب

لم يكن له اهتمام بأدب أمريكا اللاتينية

ثمثل الواقعية السحرية أحد التيارات المهمة فى أدب أمريكا اللاتينية المعاصر. وقد سبق أن شرحت بالتفصيل فى كتابى " فى الواقعية السحرية " أن كتاب " ألف ليلة وليلة " يمثل أحد روافده الأساسية. وهذا موضوع اعترف به كتَّاب أمريكا اللاتينية أنفسهم. وهناك أقوال كثيرة فى هذا المضمار لجابرييل جارثيا ماركيز، وخورخى لويس بورخيس، وماريو بارجس يوسا وغيرهم. ومعنى ذلك أن أى كاتب عربى موهوب قرأ تراثنا الروائى جيدا، واستوعبه، وربطه بالواقع الذى نعيشه يمكنه أن يقدم أعمالاً جيدة فى الواقعية السحرية حتى لو لم يقرأ شيئا لكتَّاب أمريكا اللاتينية. وهذه الرواية التى معنا الآن " ظلال حائرة " لعبد المنعم شلبى أبرز دليل على ذلك.

ولا شك أن لدينا كُتَّابا نجحوا فى تقديم هذا العالم السحرى، أذكر من بينهم خيرى شلبى فى روايتى " الشطار " و" بغلة العرش " وخيرى عبد الجواد فى مجموعته القصصية " قرن غزال " خاصة قصة " العشة " والشاعر القاص السعودى علىٌّ الدمينى فى رواية " الغيمة الرصاصية ". وهناك كتَّاب لم ينتبهوا لفكرة التوازن الدقيق بين العنصرين الأساسيين فى الواقعية السحرية، وهما عنصر الواقع وعنصر الفانتازيا، ومن هنا وقعوا فى سلسلة من الأكاذيب لا حصر لها. وهناك تأملات للممثل الأكبر للواقعية السحرية جابرييل جارثيا ماركيز فى هذه المسألة، وخاصة فى المحادثات المشهورة التى أجراها معه صديقه بلينيو ميندوثا عندما أكد على دور الحرية

على نطـاق واسـع، وإن كـانت له مجموعات قصصية، بعضها صدر فى الستينات، مثل " الخط المائل " (١٩٦٨)، و " معنى الابتسامة " (١٩٦٩)، وبعضها صدر فى الفترة الأخيرة، مثل " عبور صياد إلى عيون الشمس " (٢٠٠١)، و " رقصة واحدة " (٢٠٠٠)، كما أن له روايتين أخريين نشرتا منذ فترة قليلة أيضا، ودراسة عن تذوق الجمال فى الأدب. المفارقة الثانية هى أن هذا الكاتب لم يكن له أى اهتمام بأدب أمريكا اللاتينية. وقد سألته صراحة : هل قرأت شيئا فى الواقعية السحرية ؟ فرد بالنفى. وهذا يؤكد ما ذكرته من قبل من أن تراثنا وواقعنا الأنثروبولوجى والثقافى والاجتماعى يؤسس لكتابة مهمة من هذا النوع. المفارقة الثالثة هى أن عبد المنعم شلبى الذى تخرج فى كلية دار العلوم، وكان يعمل موجها بالتربية والتعليم، لم يتصور أبداً وهو يكتب هذه الرواية أنه يقدم عملا ناضجا فى الواقعية السحرية، وأنه بذلك يدخل منطقة مهمة من مناطق الإبداع الحالى.

العفّار وحناطة شابون

صدرت رواية " ظلال حائرة " فى مايو ٢٠٠٣ عن مكتبة الآداب بالقاهرة. وسوف أبدأ باختلافى مع المؤلف حول هذا العنوان الذى يعطى انطباعا بأن الرواية رومانسية، مع أنها ليس لها أدنى صلة بالتيار الرومانسى. إنها رواية حديثة بكل المعايير على نحو ما سوف أفصِّل فى هذه الدراسة. ومن ثم فإنى أقترح أن يكون عنوانها هو " العفّار ". والعفار هو الشخصية الرئيسية فى الرواية، وهو شخصية أسطورية نتلقى أول ملامحها منذ السطور الأولى فى العمل التى تقول : " أمنا.. هى أسطورة نائمة، ونحن فى رحمها نعبث.. وبينما نحن نلهو تحت شجرة توت ظليلة، والشمس تدنو من الوهن، وتولى وجهها نحو النهر، كان هو يهرول.. على الطريق الممتد بين الحقول. كان يهرول، وشمس العصارى فى ميلانها تجعل ظله أطول منه. على كتفه مشنة كبيرة يغطيها خيش مبلول، وحبات ماء تتقاطر " (ص٣). فاللغة – كما هو واضح – بما تشتمل عليه من صور وتخييل تبدأ هذا المشهد السحرى الذى سوف يمتد على طول الرواية.

ويظهر حناطة شابون، هذه الشخصية الدرامية التى سوف تتعقب العفار فى البداية، ثم تعاديه بعد ذلك، ليمضى خلف العفَّار وهو ينطلق فى شوارع القرية وأزقتها يبيع ما تحمله مشنته من فجل وجرجير. ونكتشف أن هذا العفار شخص غريب عن القرية جاء إليها يسعى لرزقه، وعندما تنفد بضاعته قبل المغرب يذهب إلى الجامع ليقضى حاجته ويتوضأ، ثم يصعد إلى السطح ويتأمل الأفق حتى يتأكد من اختفاء الشمس فيؤذن للصلاة، وينصرف من المسجد بعد صلاة العشاء. والجو السحرى فى الرواية يظهر منذ السطور الأولى، على المستوى اللغوى كما رأينا، وعلى مستوى الفعل والرؤية : فحناطة شابون، هذا الولد الذى يمكن أن يصاب بالدهشة من أى شىء لايقع فى منطقة العادة، يبدأ فى تعقب العفَّار لمجرد أنه أحس بأنه شخص غريب عن قريتهم (قرية الأغربة)، ولهذا تقدم منه وسأله فى ابتسامة ماكرة : أى خدمة ياعمى ؟ ولكن كل ما فعله العفار هو أنه رماه بنظرة جانبية لا مبالية، وهو ينحرف عنه ويهرول، كأنما يلاحق شيئا لا نراه. ولا شك أن هذا هو أول ملمح فى شخصية العفار يدخل بنا مباشرة فى وضعها المفارق للواقع، ونفاجأ بأن حناطة يتملكه غيظ، لمجرد أن الرجل غريب، وأنه " أول مرة ينزل بلدنا !"

فيصر على ملاحقته. ومن صفات حناطة شابون ابن الأغربة أنه فضولى جدا مثل أهلها القدامى، والفضول فى مثل هذه المواقف مطلوب لأن الحذر واجب. ولكن الفضول عند القدامى كان بشكل مخفف لأنهم كانوا يتمتعون بقدر كبير من الشعور بالأمن، أما الآن فإننا نعيش فى زمن غريب تغيرت فيه الخصال، وصارت الأغربة ملجأ نائيا وآمنا للهاربين من طغيان السلطة الحاكمة، ومن هنا صار الحذر واجبا. وحذر هذا الولد حناطة يبدو كأنه حذر فطرى توارثه أبناء الأغربة، هؤلاء الذين مروا بتجارب كثيرة من هذا القبيل. وفى بعض الأحيان كان الذى يلتمس الحماية عندهم يساق إلى السجن أو الموت. ولهذا كانوا يقولون لأنفسهم : " يا لخزينا وسواد وجوهنا !.. أما يكفينا ذل

الفقر حتى يجللنا العار ؟ نكون موصومين أمام أنفسنا وأمام نزلائنا بالخسة والنذالة !! " (ص ٥). ولهذا بدا حناطة كأنه يريد أن يجنبهم هذا الموقف الحرج. ومن ثم بدأت رحلة محاولة اكتشافه لشخصية هذا الغريب الذى أطلق عليه الناس اسم العفار. ولا شك أن هذا الاسم لم يأت اعتباطا، فقد ألف الناس رؤيته يمشى على الطريق الضيق الممتد بين الحقول، يهرول حينا، ويبطئ حينا، نازلا إلى الأغربة، قامته مديدة، وصدره عريض، ممتلئ، عملاق، وجهه أسمر نيلى، ثوبه فضفاض، ترابى اللون، وفى الحوارى الضيقة المخنوقة بأكوام السباخ، وأسراب الذباب يدور، وينادى بصوت جهير خشن : فجل الجناين يا خضر.. أبو الدلايل يا كرات.. ورور يا جرجير. ويقول حناطة فى نفسه مدهوشا : " بياع فجل وجرجير ؟ يعنى أنا غلطان ؟ نقبى طلع على شونة ؟.. لا يمكن.. لابد أنه متخف.. وراءه سر ". وهذا السّر هو الذى سوف يحاول اكتشافه على طول الرواية، فحناطة إذن فى هذا العمل يمثل العقل الجمعى، وكذلك الموقف الواقعى الذى يسعى إلى اكتشاف ما يمثله هذا الرجل الغريب من سر. إذ لا يمكن أبدا لشخص بهذه الأوصاف، وبهذه القوة والمهابة أن يكون مجرد بائع فجل وجرجير. إن وراءه لسرا عظيما !. وهكذا يدخل بنا المؤلف منذ بداية العمل فى منطقة الأسرار. والأسرار عنصر مهم فى الواقع السحرى.

وسوف نكتشف مع حناطة أن العفار شخصية غامضة، لا تكلم أحدا، ولا تجلس مع أحد، ولا تسأل عن شىء. وعندما اقترب منه واحد ممن صلوا وراءه وسأله : من أنت ؟ رد بصوت هامس مدغوم : " واحد من عباد الله.. اسمى عبد الله " ولهذا ناجاه حناطة فى نفسه قائلا : " ماذا وراءك يا عبد الله ؟إن كان وراءك سر فبح لنا به وأنت آمن.. الأغربة لا تتحمل الأسرار. كل ما فيها ومن فيها واضح. أنت الوحيد الغامض" (ص١١). ومن خلال تنويع الأسلوب فيما بين السرد على لسان الشخص الثالث (صار، فعل.. إلخ)، والانتقال إلى أسلوب الخطاب (كنا نريد أن نعرف من أنت ؟)، إلى أسلوب المتكلم (رأيت، لاحظت.. إلخ)، إلى تيار الوعى، والمونولوج الداخلى، وهذه

سمة أسلوبية مهمة فى الرواية سوف نناقشها فى موضعها، أقول من خلال هذا التنوع الأسلوبى نتابع حناطة وهو يواصل تعقبه للعفار للوقوف على سر قدومه إلى الأغربة وبيعه للفجل والجرجير على الرغم من عدم امتلاكه لأرض يزرعها. فمن أين يأتى بهذه الخضروات ؟ لعله يشتريها ليتاجر فيها. وهنا تقفز قطة كبيرة سوداء من سفح الجدار، تابعها حناطة بعينيه وهى تجرى حتى اختفت بين عيدان الذرة، ولما عاد للعفار لم يجده ولم يعثر له على أثر. ويسأل حناطة نفسه : كيف اختفى بهذه السرعة ؟ ومن هنا صار يسأل : أين أنت يا عفَّار ؟ وتتوالى أسئلة حناطة وجُمله التعجبية : عجيب أمرك يا عفَّار !! لماذا جئت إلى الأغربة كلها ! ما حكايتك يا عفَّار ؟ ويسأل حناطة مجموعة من المراكبية : هل مشى العفَّار من هنا ؟ فيردون عليه " عفَّار ؟ لا عفار ولا زمَّار ! " فيعود مرة أخرى يسائل نفسه : " هل انشقت الأرض وابتلعته ؟ هل أكذب عينى ؟ إن العفاريت يمكن أن تظهر فى أشكال مختلفة : كلب أسود.. رجل ضخم الجثة.. امرأة جميلة.. قطة.. العفَّار إذن عفريت من الجن !! والقطة الكبيرة السوداء التى قفزت أمامى عند المدار كانت من عائلته.. حوَّلت عينى عنه حتى يتمكن من الهرب.. وربما يكون هو نفسه قد تحول إلى قطة.. ولكن هل يزرع العفاريت الفجل والجرجير والكرات ويبيعونها للناس فى القرى والبنادر ؟ هل تؤذن بهذا الصوت الجهير الخشن ؟ وتصلى بالناس ؟! أنت مجنون يا حناطة !!.. عقلك ضاع !! " (ص ١٥).

جو سحرى حقيقى، وسط تنوع أسلوبى يكشف عن براعة فنية، ووصف سحرى أيضا يتداخل مع العناصر الأخرى ليكشف عن عالم تخييلى فريد وذى مذاق خاص. فحناطة وهو يتعقب العفّار يمضى وسط الطبيعة الخلابة، ولهذا لا يفوت الراوى أن يصف لنا هذه الأجواء التى تحيط بحناطة، يقول : " ولما صعد الجسر توقف وتلفت.. القمر هلال نحيف يلتصق بجدار الأفق الغربى البعيد.. ويبدو كما لو كان مدهونا بلون فضى باهت.. والنجوم المزروعة فى أماكن متفرقة تومض فى سماء موشحة بغلالة زرقاء مرقعة.. فوق النيل تراها رمادية شفافة.. وفوق المزارع الخضراء تراها عميقة

الزرقة.. وبالقرب من الشاطئ أشرعة المراكب مطوية فوق صواريها.. وفى حضن الجسر الملاصق للماء هيكل خشبى لمركب لا يزال فى دور التكوين " (ص١٣). وعندما يصف اللسان الممتد فى الماء يقول : " على قاعدة الموردة المبطنة جوانبها بحجارة بيضاء، الممتدة إلى جوف النهر على هيئة لسان يلعق الماء رأى ثلة من المراكبية يسمرون " (ص ١٣). وكل هذا بلا شك يجعل القارئ يعيش فى هذا الجو السحرى الموزع بين العفار وشخصيته الغامضة المحاطة بالأسرار، وحناطة شابون هذا الولد المدهوش المولع بكشف الأسرار والممثل الأكبر لروح الأغربة وأهلها، والأجواء الطبيعية الساحرة التى ينتقل فيها العفار بهيكله الضخم وخطواته الواسعة، ومشنته التى بعد أن تخلو يطوى أذنيها بين أصابعه ويمضى بها فى طريق خُيِّل لحناطة أنه لن ينتهى.

ومما يميز شخصية العفار أنها من الشخصيات المبتدعة التى لا تنسى. لقد خلق المؤلف من هذه الشخصية البسيطة لشخص ريفى يبيع الفجل والجرجير والكرات شخصية ذات أبعاد نفسية، واجتماعية، وإنسانية هائلة. وقد ربطت الأحداث فى الرواية بين شخصية العفار وشخصية الحمار الذى كان العفار، فى كثير من الأحيان، يمشى خلفه. وهذا الحمار أقرب لأن يكون جحشا، جميل المنظر، يمشى بخطوات منتظمة كأنه يقيس المسافة بين جسر النيل والأغربة، أذناه منتصبتان كأنما يلتقط بهما الأصوات من الهواء المشبع بطراوة العصارى. وقد ساءل حناطة نفسه : من الممكن أن يكون حمار العفار عفريتا هو الآخر؟ ولأن هذا الهاجس تأكد فى نفسه، فقد حاول أن يستخدم مخزونه من المعلومات عن عالم الجن والعفاريت لكى يصيب العفار والحمار فى مقتل، فمشى خلفهما متحصنا بما يحفظ من الآيات والسور، وظل يردد فى سره الصمدية والمعوذتين آملا أن يحترق الاثنان، ولم يحترق العفار، ولا حماره، فقال فى نفسه : الظاهر أننى أقرأ من غير وضوء، هذه المسألة تحتاج إلى استعداد خاص. ويهرول العفار بحماره إلى الجامع، ويربطه بحديد الشباك، ليمارس مهمته اليومية بعد الفراغ من بيع بضاعته. ويحاول حناطة مرة أخرى أن يقرأ السور القرآنية على الحمار

ليحرقه، ولكن تفشل مهمته أيضا، فيلوم نفسه لأنه توضأ ولم يصل، ففسدت القراءة والدعاء وبقى الحمار على حاله.

ويبدأ الناس يلوكون فى سيرة الحمار؛ فالصياد يقول عنه إنه ابن من أبناء فاتنة من عرائس النيل. وقد حكى الصياد حادثة وقعت له مع العفار، عندما ظل الصياد لساعات طويلة لا يخرج فى سنارته شيء، فطلب منه العفار أن يعطيه السنارة فاصطاد له بها سمكا كثيراً، وفى آخر مرة خرج هذا الحمار الجميل وفى ذيله سمك بعدد شعره. ويضيف الصياد : " نظرت إليه مدهوشا وحائرا، ولكنى قلت له هذا رزقك. بارك الله لك فيه، فأخذ الحمار والسمك، وذهب إلى عشته التى كان قد بناها فى حضن الجسر من جهة الترعة " (ص ٣١). ومن الواضح تأثر المؤلف فى هذه الحكاية بقصص " ألف ليلة وليلة "، لكنه دائما يضعنا فى اللحظة على مستوى الزمان، وعلى مستوى المكان، عندما يصف لنا العفار وحماره وهما فى الطريق إلى العشة المذكورة قائلاً : " وعندما يخرج العفار من الجامع يرمقونه بعيونهم، وهو يسوق حماره على الطريق الضيق الممتد بين الحقول، متوجها إلى جسر النيل على ضوء القمر الفضى البهتان، وبين هسيس احتكاك أوراق الشجر، وزغزغات أنامل نسيم الليل الصيفى " (ص ٣٣).

ولكن هذه الحكاية العجائبية عن حمار العفار تقابلها حكاية واقعية ترد أثناء حوار بين خليل وبعض أبناء قرية الأغربة الواقعة على النيل، عندما سألوه : ياريس ، ما سبب قلة الخير بين الناس ؟ فرد عليهم : خير ربنا كثير يا ولدى، ولكن الطمع يعمى العين. وأثناء هذا الحوار ندرك أن الريس خليل لا يختلف كثيرا عن حناطة فى امتلاك المخيّلة السحرية، فقد راح يحكى عن الأرواح الطيبة الخيِّرة التى تلازم النيل فى فيضانه، كما تحدث عن عروس النيل باعتبارها إحدى هذه الأرواح، وقال عنها كلاما كثيرا فى هذا المضمار، لكن عندما قال له أحد الجالسين إن أهل الأغربة يقولون إن حمار العفار أحد أبناء تلك العروس رد بكلام واقعى تماما عن أنه قابل العفار فى

السوق، وكان العفار يبحث عن حمار ليشتريه، وفعلا اشترى جحشا جميلا، ومما قاله عن العفار : " إنه شخص كلامه قليل جدا، لكنه إذا اطمأن إليك، ووثق بك تكلم معك فى كل شىء.. زاهد فى الدنيا، يحب الخير للناس.. حكى لى أن جده مات وهو يعمل فى بناء القناطر الخيرية، وأبوه مات وهو يعمل فى حفر قناة السويس، أما أخوه فكان ضخما مثله، وكان قويا، وبينما كان يعمل فى بناء خزان أسوان تغيرت أحواله فهجر كل شىء، وهام على وجهه، ولا يعرف أحد إن كان مات أو ما زال حيا.. أما عبد الله أو العفَّار كما تقول فقد كان يتعلم، قطع مرحلة كبيرة فى التعليم، ولما وجد نفسه وحيدا مشى، هجر كل شىء ومشى فى بلاد الله يبحث عن مأوى ومرزق، بعيدا عن مواطن الأحزان.. وكما قال لى قادته المقادير إلى هنا.. رأى فى الشريط الممتد بين الجسر والترعة مكانا صالحا للإقامة والزراعة. بنى خُصًا فى حضن الجسر ينام فيه، وزرع الشريط يرتزق منه " (ص ٣٧-٣٨) هذا هو العفار، كما رآه الريس خليل، شخص واقعى جدا هرب من الفقر والسُّخرة والوحدة وجاء إلى الأغربة ليرتزق ويعيش. وهذه النظرة الواقعية للريِّس خليل لا تقبل أى تفسير آخر، ولهذا عندما قال له أحد الجالسين : ولكن حناطة شابون يخاف منه يا ريس، ويقول إنه عفريت من الجن !!، رد عليه ببساطة شديدة : " حناطة ولد خفيف، ربنا يهديه ! وأنت باين عليك نفسك تكون حناطة الثانى ؟ ! ". وهكذا من خلال المزاوجة، اختلاف الآراء حول الشخصية، واختلاف الرؤى وتداخلها يحدث التوازن الدقيق بين الواقعى والتخييلى، وهذا هو جوهر الواقعية السحرية. فعبد الله العفَّار فى رأى بعض الناس إنسان عادى جدا هارب من مواطن الأحزان، وفى رأى بعضهم الآخر عفريت من الجن وحماره عفريت مثله. وقد حشد المؤلف مجموعة من الأوصاف بعضها يعزز الرؤية الأولى، وبعضها يعزز الرؤية الثانية. فيما يتعلق بالأولى يقدم لنا العفار بهيكله الضخم، وخطواته القوية، وحاجبيه الكثيفين الأسودين، وشخصيته الغامضة، كما يوصف كثيرا بالعملاق، الذكى، المراوغ، أو العملاق الطيب، الصامت، القوى الغريب، الشهم الذى تحتمى به القلوب الضعيفة، المهيب... إلخ وفيما يتعلق بالصفات الواقعية رأينا طرفا منها فيما حكاه الريس خليل،

ونرى أطرافا أخرى فيما يحكيه العفار عن نفسه من أن اسمه عبد الله وأنه مهاجر من مواطن الأحزان، يبحث عن مأوى ومرزق، ساقته الأقدار إلى شاطئ الأغربة. أما أنه يتكلم بلغة المتعلمين فإنه نال قسطا من التعليم فى المدرسة لكنه يخبرنا أنه تعلم من شيوخه فى الطريق كثيرا، ومن الحياة أكثر (ص ٩٤).

ولا شك أن هناك جانبا صوفيا مهما فى شخصية العفار، وهذا الجانب لعب دوراً كبيرا فى صياغة عالمه الواقعى السحرى. وقد تجلى هذا الجانب الصوفى فى حكاية رفع العمود، وذلك أن الأغربة كان بها عمود صخرى راقد على أرض إحدى الساحات، مغطى بالتراب، على مقربة من جذع نخلة بلا رأس. وكان الناس يظنون أن تحته كنزاً، ولكنهم كانوا يفشلون دائما فى رفعه، وذات يوم تجمع عدد من البنات حوله، وهن عائدات بعد ملء الجرار، من بينهن توتة التى سوف نلم بأطراف من سيرتها فيما بعد، وفجأة ظهر العفار بهيكله وحماره فى الطريق إلى الجامع، فرمقته توتة بعين فاحصة وقالت بصوت ناعم جرىء : العفار يقدر يوقفه ! فرد العفار بوسامته الجاذبة، وهيكله الضخم، وصوته القوى الخشن، وبصره الغاض : حاضر.. بعد الصلاة، إن شاء الله !! وفى صباح اليوم التالى شوهد العمود واقفا فى مكانه، متمكنا من الأرض. ورأسه المدورة التى كانت مفصولة عنه مركونة بجواره عند القاعدة. لم يجد الناس تحته كنزا كما كانوا يأملون، ولكن حكاية رفعه هزت الناس بعنف كأنها زلزال، وقال بعضهم وهم يبسملون : صدق حناطة بن شابون فى قوله إن العفار عفريت من الجن.. وآمن الصغار، والنساء، وعجائز الرجال أن العفار قوة لا يُستهان بها، وأن الأغربة يمكن أن تستفيد منه، فلماذا لا يسكن فيها ؟ ونعرف أن العفار عندما أوقف العمود نفض يديه، وتأمله وسأله : ما حكايتك ؟ ولم أنت هنا ؟.. إلخ مجموعة من الأسئلة طرحها العفار على العمود بعد رفعه (ص ٦٠). ونعرف أيضا أنه عندما تأهب لرفع العمود استلهم كل ما درسه، وما حفظه من مشايخ الطريق الذين تتلمذ عليهم.. دلائل الخيرات، والأوراد، والوسيلة، وحتى بردة البوصيرى، ولكن كل هذا لم يفتح له، فرفع يديه إلى

السماء مناجيا : كيف السبيل إلى معرفة ما لم تدلنى عليه ؟ ثم قال كلاما آخر، وأطبق يديه، وحدق فى العمود المدور ذى الرأس المكسورة المفصولة عن جسده، فصار واقفا صامتا بعد رقاد طويل.. وهكذا تم رفع العمود بقوة الدفع الصوفى، ليصبح هذا الرفع كرامة من كرامات العفار. لكن بعض الناس، بالطبع، لم يصدقوا ما قيل عن القوة الخارقة للعفار، ولهذا سوف يتفق سحلول وعدد من شبان البلد على تكسير العمود، فإن كان عفريت العفار هو الذى رفعه وثبته فإنه سيحميه من الكسر. ومعروف أن حناطة قام من قبل باختبار مثل هذا عندما قرأ الصمدية والمعوذتين لإحراق العفار وحماره، ولكنه فشل مثلما فشل هؤلاء، وظل العفار بشخصيته المهيبة الغامضة هدفا لكل التأويلات.

★ شخصيات أخرى

إضافة إلى العفَّار وحناطة شابون، هناك شخصيات أخرى أسهمت، على هذا النحو أو ذاك، فى تعميق الأجواء الواقعية السحرية فى الرواية. من أبرز هذه الشخصيات توتة، أجمل بنات الأغربة التى فتنت بالعفار من على البعد، وقالت لنفسها منبهرة : هذا هو الرجل !. وقد جذبها إليه وسامته وقوته، ونظرته الطيبة المسالمة، وإن كانت فى البداية لامت نفسها على حبها لرجل غريب، لا بيت ولا أهل. ولكن يوما بعد يوم كان حبها للعفار يزداد اشتعالا، لدرجة أنها كانت تتمنى أن تخطر على باله وقد تضرعت إلى الله أن يجعله من نصيبها. ومما جاء فى وصف توتة : " كل الأغربة تشهد بأنها أجمل بنت فيها، رشيقة، بيضاء الوجه، سوداء العينين، وردية الوجنتين، تقول للقمر : قم وأنا أجلس مكانك "، وتشع منها جاذبية لا تقاوم، وهى تشعر بأنها جميلة " (ص ٧٨). وقد حدث أول لقاء بين توتة والعفار عندما حاول عباس الأشرم أن يعتدى على توتة وأمها فجاء العفار وأنقذهما من هذا الثور الهائج، عندئذ باحت له توتة بحبها، وتقدم هو يطلب يدها قائلاً : هل تقبلين الزواج منى ؟ ويتضح لنا بعد ذلك مباشرة أن

هذا كان حلما حلمت به توتة، مما يؤكد رغبتها القوية فى الزواج من العفار، الذى سوف ينقذها من آخرين كثيرين يتقدمون لها، ومنهم حناطة شابون. وعلى أية حال سوف ينتهى هذا الحب القوى نهاية سعيدة، عندما يتقدم العفار فعلا لخطبة توتة، ويتقدم عباس الأشرم لخطبة أمها. وعباس الأشرم هذا رجل غنى كثير الأطيان سوف يقوم العفار فيما بعد بزراعة أرضه. ولا شك أن هذا الاقتران سوف يثير حفيظة حناطة شابون وشلته، ومن ثم قرروا الاجتماع : حناطة وسحلول الطحان، ومنشاوى الأخنف، وبرغوث النملى، عند مدار الساقية فى ليلة مقمرة للتشاور فيما بينهم حول ما ينبغى عمله. ومما قرروه فى هذه الليلة أن يسرقوا حظيرة الأشرم حتى يتهم العفّار بأنه هو الذى سرقها، ويبلغ الغيظ بحناطة أيضا أن يحلم بأن العفار متهم فى عملية قتل على طريقة قتل سيدنا موسى لرجل من عدوه انتصارا لرجل من شيعته، لكن حناطة، على أية حال، يموت فجأة بوباء الكوليرا، وهذه الحادثة تدل على زمان الرواية الذى يعود إلى فترة ما بعد منتصف الأربعينات فى القرن العشرين، فهذه هى الفترة التى ظهر فيها وباء الكوليرا فى مصر، وأيامها (عام ١٩٤٧) كتبت نازك الملائكة فى العراق قصيدتها المشهورة " الكوليرا " التى تعد من أولى القصائد فى الشعر الحر. وقد نعى سحلول حناطة قائلا فى وصفه : " إنه كان حرا يعتز بنفسه ويحب الأغربة، ورأسه الكبير كان مخزنا للخيال والتصورات الوهمية، وجسمه النحيل كان مصدر عذابه، نفس كبير فى جسم صغير، يشعر بالضعف أمام الرجال الأضخم منه، فما بالك بالعفار ؟!" (ص١٦٠).

من الشخصيات الأخرى الريس خليل، الذى تحدثت عنه من قبل، والذى يحكى عن الأرواح الخيرة للنيل، فى الوقت الذى يمثل فيه جزءا من الرؤية الواقعية عن عبد الله العفار. هناك كذلك الشيخ بهلول، وإجاباته المبهمة، واهتمامه بإقامة الحضرة، لدرجة أنه كان يردد : " بلد لا تقام فيه الحضرة لا خير فيه " (ص ٧٠). والحضرة هى مجالس الذكر التى يقيمها المتصوفة وأصحاب الطريق. لدينا كذلك الشيخ عزوز الذى

كان يستخدم الجان فى إيذاء خلق الله، وتحضيره للعفاريت، ولكنه أخيرا قام بإحراق كتب السحر وفتح كُتَّابًا يحفِّظ فيه الصبيان القرآن الكريم. ولا ننسى سحلول الذى كان من أقرب الناس إلى حناطة، وكان يقول : " حناطة لحس عقلى والعفار لحس عقل حناطة " (ص ٢٠). أما أبو المكارم فهو شخصية تركت الأغربة وعند عودته إليها وجدها ما زالت على حالها " صغيرة، مكشوفة، موغلة فى الحقول، يأكلها الفقر كما يأكل الدود ورق القطن ولوزاته، ترقد مستسلمة تحت شمس الصيف الحارقة، فإذا جاء الشتاء انكمشت على نفسها تحت المطر الغزير المثلج.. إلخ " (ص ١٦). ولهذا كان أبو المكارم دائما يقول لنفسه : " نحن أحوج من الموتى إلى الصبر.. دُنْيانا أشد قسوة " (ص١٨). ونعرف أن النساء فى القرية كنَّ يوبِّخن الرجال على الاستسلام لواقع مهين، رغم أن أرض الله واسعة !!. وتقول إحداهن لزوجها : اتعلم من أبو المكارم وسافر واشتغل واكسب.. ربك هو الرزاق (ص ١٩).

وإذا كانت الكائنات الحيوانية والجمادية تلعب أدواراً مهمة فى الرواية الحديثة، وحتى فى تراثنا الروائى مثل " ألف ليلة وليلة " وكتاب " كليلة ودمنة "، فإننا لا يمكن أن نغفل القط الأسود الذى تحول إلى رجل فى بداية الرواية، ثم ظهر مرة أخرى فى ص ١١٧ أثناء حديث كان يدور بين حناطة وسحلول حول توتة وحبها للعفار.

ولا ننسى فى هذا الشأن أن نقول إن أبا المكارم يعد من الشخصيات التى تمثل الجانب الواقعى فى الرواية، ولهذا نجده يسخر من تصورات حناطة السحرية مناجيا نفسه : " ماذا يحدث فيك يا أغربة ؟ !!.. تكثر العفاريت فى ظلال فقرك وجهلك.. وها هو الجبن والعجز وقلة الحيلة تقودهم إلى كهوف الجان والعفاريت، حيث تكبل العقول.. ولا منقذ !! " (ص ٢٠).

تقنيات حديثة

ومما لا شك فيه أن كل هذه الشخصيات، وعلى رأسها العفَّار، على الرغم من ثرائها، لا يمكن أن تقدم رواية ناجحة فى الواقعية السحرية إذا لم تكن مصحوبة

بأحدث التقنيات فى فنون السرد. وهذا ما تحقق بالفعل فى هـذه الـروايـة الجميلة ولا أدرى هل كان المؤلف على وعى بذلك ؟ أم أن موهبته الناضجة هى التى قادته إلى هذه الألوان من السرد بمفهومه المتطور ؟. لقد استخدم لغة سحرية نأخذ منها مثالا واحداً من صفحة ٧١، يقول : " كان القمر فى هذه الساعة قرصاً أسود، مكرت به العفاريت وشياطين الجن، فغطت وجهه بأرديتها السوداء الحالكة، وانطلقت تفعل ما تشاء.. فلا ضوء إلا من ومضات نجوم خافتة عالية، بعيدة، متفرقة. وهواء الليل يعزف أنغاما حزينة وهو أعمى، يوقعها على أوراق شجر وغصون تتخبط فى بيداء الأفق الذى فقد الدليل. تحولت الطبيعة كلها إلى جوقة سحرية تغنى متضرعة إلى القمر المحجوب، وإلى القوى القاهرة التى حجبته ". كذلك فإن المؤلف يقدم عوالم مصنوعة من اللغة وباللغة، ونجد كثيرا من الأحداث والمشاهد تمضى فيما يمكن أن نسميه بالانزياح اللغوى. مثال ذلك الفقرة التالية : " واستراحت الأغربة من مشاغبات حناطة وشلته. أما لياليها فنامت تتململ على تأوهاتهم التى تنفثها جروح أكتافهم، وتسلخات ظهورهم من آثار مياه الملح المتسربة إليها من تحت ملابسهم المهترئة " (ص ١٢٢). فمثل هذه الفقرة تستخدم الصورة بمفهومها الشعرى الانزياحى أى المفارق للغة الكلام العادية، للتعبير عن فقر هؤلاء الناس، وتدنى مستوى معيشتهم.

وقد نوع الكاتب فى أسلوب السرد بصورة قوية، فهو - كما أشرت إلى ذلك من قبل - ينتقل من السرد على لسان الشخص الثالث (هو)، إلى السرد على لسان الشخص الأول (أنا)، إلى الخطاب (أنت)، إلى تيار الوعى، والمونولوج الداخلى. ويأتى كل هذا فى إطار أنسنة الطبيعة، والحيوانات، والجمادات. ولا شك أن الرواية كلها تمضى، فى غالب الأحيان، على هذا النحو، ولكننا نختار هنا مثالاً واحداً فقط، يقول : "اهتزت عيدان الهيش، واحتكت فى بعضها البعض فأحدثت خشخشة متوترة ، وبرقت فى السماء نجوم متيقظة، فلمع بريقها على سطح مياه الترعة الذى بدا مسترخيا فى سلام تحت نور القمر. وظهرت أذنا الحمار منتصبتين كما لو كان ينصت باهتمام للحوار الساخن الدائر أمام الخص. وأحس الأشرم أن دفة الإدانة تتحرك مرة أخرى فى إصرار نحوه، وأن عبد الله العفار، بياع الفجل الغريب هذا، ليس سهلا.. إنه

قوى وذكى، ويستطيع أن يتخذ من حادثة ليلة الخسوف وسيلة لإذلاله، وابتزازه ليبعده عن النبش فى ماضيه !! وعليك أن تواجهه بصراحة، وأن تقتل الوساوس التى سيطرت عليه، وأيدتها الوقائع المرئية " (ص٩٧). وربما لا تشتمل هذه الفقرة على كثير من التنويع فى الأسلوب، كما نجد فى فقرات ومشاهد أخرى، ولكن فيها فجاءة فى الانتقال من السرد على لسان الشخص الثالث إلى المونولوج الداخلى فى صورة خطاب (وعليك أن تواجهه بصراحة.. إلخ)، كما أنها تتعامل مع البشر ومفردات الطبيعة من منظور واحد، وبالتالى تكون جميعها داخلة فى إطار المشهد الروائى. وهذا الأسلوب يُعد من الأساليب المتقدمة جدا فى مجال السرد، الذى مر بمراحل تطور مهمة على امتداد القرن العشرين، وإذا كنت قد اكتفيت بهذا المثال الواحد فإنى أطلب من القارئ أن يراجع صفحات ٨، ٩، ١١، ٤٢، ٦١ وسواها وسوف يعثر فيها على ما أسميته تنوع الأساليب السردية فى نطاق المشهد الواحد. ولا شك أن هذا التنوع يثير المتعة والدهشة، ويقضى على الرتابة والجمود والترهل.

وفيما يتعلق بتيار الوعى فقد استخدمه المؤلف بشكل تلقائى، وقد نجده مضفَّراً داخل السرد دون أى تقديم، كما نجد فى الفقرة التالية التى تتحدث عن توتة : " وفى طريق عودتها لم تجده، ولم تجد الحمار، نظرت إلى الشمس.. موعد طوافه بحوارى الأغربة.. لابد أنه مر ببابنا.. هل قابل أمى ؟ كلمها ؟ سألها عنى !! ولما قالت له إنها ذهبت إلى السوق وعدها بأن يأتى عندما أعود.. إلخ " (ص٨٢). وقد يقدم له بجملة على النحو التالى : " ودخل العفار فى مغارة نفسه : لا تدعنى أرغم روحى المتعبة على الإحساس بالشفاء، أنت الذى تبسط رداء الليل الطرى على عيون النهار الملتهبة " (ص٧٤).

أما وصف الطبيعة فقد لعب دورا مهما فى إضفاء السمة الحديثة على هذه الرواية لأن هذا الوصف، فى معظم الأحيان، بلغ درجة راقية من الشعرية بمفهومها المجازى، أى من خلال التصوير البيانى، وبمفهومها السردى، أى من ناحية تركيب هذه الصور داخل المشهد السردى أو الحوارى. ومن أمثلة ذلك الفقرة التالية :" وأنت أيها القمر الشاعر المطل من الأعالى الجالس على عرشك الأزرق، إنى أضع قلبى تحت قدميك

الناعمتين، وأرفع إليك أهداب عينى، أستلهمك نصاعة وجهك المتلألئ بالجمال، لعل قلبى يتطهر، لعل روحى تفيق من غفلتها وغبائها !! " (ص ٤٢). هناك أيضا الجو السحرى الذى يغلف أحداث الرواية، والحلم، وغير ذلك مما ذكرناه من قبل. وكل هذا يُعد من خصائص الواقعية السحرية.

ونختم هذه الدراسة الموجزة عن هذه الرواية الفذة بفقرة من هذا الجو السحرى الذى جسده المؤلف ببراعة فى لغة قوية موحية، تقول : " وحفلت السماء بنجوم كثيرة لامعة. وسطع ضوء القمر فوق البيوت الطينية، والدور ذات الحجارة الحمراء. ومشى العفار فى طريقه إلى خصه، بين غناء الجنادب المتواتر على نغمة واحدة، وانتابه شعور بأن جسده كخيمة مهجورة، وبأن روحه فى نشوة وحدها. ولو نظر إنسان إلى وجهه الآن لرآه مشرقا بالطمأنينة لكنه، مع ذلك، ناجى نفسه بصوت سمعته نسائم الليل : ما أنت إلا هيكل ملفوف بغبار الموت !!. وعلى إثر ذلك شعر بأنه يضمحل رويداً حتى يكاد يذوب ويتلاشى !!. وفى خصه قرأ الورد قبل أن ينام " (ص٧٥). وهكذا يتحول العفار إلى شخصية لا تموت. إنه من الشخصيات الروائية التى تظل دائما عالقة فى الذهن، لأنها شخصية غير عادية، ولا أدرى لماذا كنت وأنا أقرأ الرواية أو أكتب عنها أتذكر شخصية دون كيخوته وحصانه روثينانتى، ومحبوبته دولثينيا دل توبوسو، وتابعه سانشو بانصا. هل لأن الشخصيات متقاربة ؟ ففى رواية " ظلال حائرة " لدينا أيضا العفار، وحماره، ومحبوبته توتة، وحناطة. صحيح أن الأجواء مختلفة، والشخصيات أيضا مختلفة، لكننا فى كلتا الروايتين أمام رباعية من نوع خاص. فهل كان عبد المنعم شلبى عندما كتب روايته يدرك أنه صنع رباعية من الشخصيات تشبه الرباعية الموجودة فى دون كيخوته ؟ أم أن الموهبة الروائية وحدها هى التى قادته إلى هذا التقسيم ؟ وعلى أية حال فإن العفار وحماره وحناطة وتوتة سوف تظل من الشخصيات المصنوعة التى لا يمكن نسيانها بسرعة.

القاهرة فى ٤ /٥/ ٢٠٠٤

رواية " عبد الله يقرأ طول الليل وبشرى تكتب طول الليل"

للأديب السكندرى محمد خيرى حلمى

هذه الرواية صدرت عن ندوة الإثنين بالإسكندرية عام ٢٠٠٢، وقد أهداها المؤلف محمد خيرى حلمى " إلى هناء.. حبى الأول والأخير "، وهناء هى زوجته التى خصص لها ليلة فى هذه الرواية تحت عنوان " ليلة موت هناء ". والرواية مقسمة إلى ليال (تسع وعشرون ليلة)، وهذا التقسيم فى ذاته فيه جدة وطرافة لأن كل ليلة تبدو قائمة بذاتها، مع أنها مندرجة ضمن السياق العام، أى أن هذا التقسيم يشبه التقسيم بطريقة الكولاج، بل هو فعلا كذلك. وأول ليلة فى الرواية عنوانها " ليلة أن مات عمرو "، وعمرو هو الابن الأكبر لمحمد خيرى حلمى، وكل الشخوص فى هذا العمل شخوص واقعية، وهذا شىء جديد وطريف أيضا سوف نناقشه فى موضعه من هذه الدراسة. لكن ما يهمنى هنا هو طريقة تناول الراوى (وهو المؤلف نفسه) لحدث موت ابنه، وهذه الطريقة هى التى سوف نجدها على طول الرواية، وهى التى سوف تمنحها جودتها الفنية التى جاءت عليها. فالراوى لم يدخل مباشرة فى مسألة موت الابن بحيث يضعنا منذ البداية، وعلى طول الخط فى جو مأساوى، وإنما جعلها حدثا ضمن أحداث أخرى، ولهذا بدأ يحدثنا عن أن عبد الله هاشم لم يدخل بيته ولا مرة، وهو صديق عمره، وسناء لم تدخل بيته ولا مرة وهى أخت زوجته، وعلى عوض الله كرار دخل بيته مائة مرة، لكنه حين مات عمرو لم يدخل بيته.. إلخ، وهكذا يدخل بنا الراوى فى شأن حياتى

ليصير موت الابن مجرد خبر صار ماضيا . وتتزاحم الشخصيات الواقعية لتقابلنا أسماء أخرى : عبد النبى كراوية، ومصطفى نصر، وشوقى بدر يوسف، وسمير أبو الفتوح، وبعض هؤلاء ساعدوا الراوى فى الحصول على ختم النسر لإثبات حق الأم فى معاش المتوفَّى. ولم يكن الحصول على الختم سهلاً : " عبد النبى كراوية توَّهنى السبع توهات، وفى النهاية دوَّخنى السبع دوخات، ولم يجئ ختم النسر عن طريقه " (ص٨). ولا يفوت الراوى أن يلتفت أو يلفت الأنظار إلى ما حدث من تدهور فى مرافقنا العامة فيخاطب مستشفى جمال عبد الناصر قائلا " " جمال عبد الناصر المستشفى. هل أحاسب أمه التى أرسلته لجمال عبد الناصر ؟.. اصح يا جمال ولو لدقيقة لترى مستشفاك تهمل مرضاك.. ابنك البار مات.. اصحى يا مصر على إهمال جمال عبد الناصر " (ص٩). وفى هذا الجو الذى كان يفترض أن يكون مأساويا حزينا يدور حوار صاخب ومضحك بين هناء وزوجها تقول له فيه :

- ماذا تفعل هنا فى الدنيا ؟

- أنتظر الذهاب إلى الملكوت.

- لا يا بطل.. لن تذهب إلا بعد أن يُذلك الله ذلة الكلاب، ثم يأخذك وأنت فى أرذل العمر.. عمرو وجد الذى يكفِّنه، فمن سيكفنك ويدفنك ؟ ! (ص١١).

ويقدم لنا الراوى نبذة عن مولد عمرو فى لبيشة فى نهاية أكتوبر عام ١٩٧٦ وموته فى مستشفى جمال عبد الناصر فى منتصف نوفمبر ٢٠٠١، وعمره خمسة وعشرون عاما . ولا شك أن تنويع الأسلوب فى هذا الفصل، وفى الرواية كلها مهم جدا، فهو ينتقل من السرد على لسان الشخص الأول، إلى الخطاب مثلما رأينا فى مثال سابق، وهاك مثال آخر، يخاطب فيه الراوى ابنه المتوفَّى قائلا : " جئت فى حياتى وذهبت فى حياتى.. لك الله.. حين جئت كتبت قصة قصيرة بعنوان " وليد والبناء الجديد " وحين ذهبت بغير رجعة هاأنذا أكتب رواية لا أعرف بدايتها من نهايتها، رواية ستكنس كل

ما فى ذاكرتى من هوس وخيال وجنون " (ص١٢). وبالفعل فإن هذه الرواية الممتعة جمعت بين هذه العناصر الثلاثة : الهوس، والخيال، والجنون. كذلك يحدث انتقال من السرد (الأنا السارد) إلى تيار الوعى، فضلا عن العودة إلى الوراء، واستدعاء الزمن الآتى، وغير ذلك من تقنيات سردية كان من الواضح أن تلقائية الكاتب فى سرد الأحداث، وتعميقها، والتعليق عليها، وربطها بأشياء واقعية وأخرى تتجاوز الواقع، كل هذا جعل من الرواية عملا فنيا يرصد الواقع، بأبعاده وعناصره التى تنقله إلى مجال آخر من مجالات الاستبصار الإنسانى. أقول هذا وقد أخذت الفصل الأول أو الليلة الأولى نموذجا للبناء الفنى فى هذه الرواية. وأنا أفعل ذلك فى بعض الأحيان عندما أجد أن البناء الفنى فى عمل ما يقوم على سيمترية واحدة فى كل الفصول ، وإن تنوعت الأساليب، وتناثرت القضايا، وتعددت الصور، وتباينت الأحداث والمشاهد.

وفى هذا الفصل الأول أيضا يربط المؤلف بين الواقعى والعقلى على نحو ما نجد فى المثال التالى : " ها هى خالتك تكنس الدار طول الليل، حتى إن لم يكن هناك ما يستدعى الكنس، وأنا أحاول كنس كل شىء فى عقلى وقلبى وحنايا نفسى " (ص ١٣)، كما يربط بين الخاص والعام، كما نقرأ فى الفقرة التالية : " هاأنذا يا ولدى أنزف دما وليس كتابة. الكل سيركن إلى مصالحه، وسأركن أنا إلى حين. كل يفتح التليفزيون الآن لمشاهدة " من سيربح المليون "، وأنا أفتح التليفزيون علانية لأرى شهداء يموتون فى فلسطين، ومزار الشريف، وقندهار " (ص ١٣).

ويوظف الكاتب الفانتازيا داخل المشهد السردى بشكل بارع، كما نجد فى هذا الحوار الذى دار بين عمرو وأبيه، وكان عمرو ساعتها على سرير الموت بمستشفى جمال عبد الناصر. فلكى يشجع ابنه على مقاومة المرض قال له : شوف أسامة بن لادن عنده خمسين مرضا ويحارب أمريكا. خليك شجاع وحارب مرضك وستشفى. وأريد أن أنقل الجزء الأخير من هذا الحوار بنصه. فقد قال الراوى لابنه : أسامة بن لادن وصل مصر يا بنى.. بل هو فى الإسكندرية.

اندهش وقال : كيف ؟

فقلت : سر بينى وبينك .. أسامة بن لادن فى باكوس يبيع جبن قريش فى سوق باكوس !!.

قال عمرو مصدقا : ولكن كيف وصل سوق باكوس ؟

فقلت : بمعاونة على عوض الله كرار. ألم أقل لك إن على عوض الله كرار مراسل حربى ؟ !!. (ص١٤)

وهكذا ينقلنا المؤلف من الجو المأساوى إلى جو آخر فيه فكاهة ونكتة وفانتازيا وفى إطار هذا ينقل لنا حواراً آخر دار هذه المرة بين زوجته وبينه عن أسامة بن لادن وعلى عوض الله كرار أيضا، حيث يخبرها بأنه رأى أسامة بن لادن فى سوق باكوس، فتسأله : وما أعلمك به ؟ (الأصح " ومن ") فيرد : على عوض الله. عندئذ ترد عليه :

إيبه ! جاتك نيلة عليك وعلى على عوض الله فى ساعة واحدة !! وهنا يقول لها : يا ستى، على عوض الله كرار جاء بأسامة بن لادن فى بيت عبد الله هاشم لمقابلة المحاميين خالد السروجى، ومحمد محمود عبد الرازق ليكونا محامييه فى القضية الكبرى بين أمريكا وأفغانستان.

ولا ينسى المؤلف فى هذا الفصل أن يعرفنا بولديه الآخرين إبراهيم وفارس. وبهذا العرض الموجز للجوانب الفنية فى هذه الليلة الأولى (الفصل الأول) نرى كيف قدم لنا محمد خيرى حلمى رواية ذات موضوع مأساوى حزين، لكنه تجنب تماما أن يضعنا فى هذا الجو بل خرج بنا إلى الدنيا الواسعة، حيث الناس والحياة بكل صروفها وأحوالها. وقد انتقل بنا من الخاص إلى العام، وربط بين العقلى والواقعى، وبين الواقعى والفانتازى، منوعا من أساليبه، متعمقا فى عوالمه الداخلية، وأبعادها النفسية، واضعا الإنسان داخل الظروف المحيطة به، والتى لم تؤد إلى إصابته بحالة إحباط أو يأس، بل دفعته إلى أن يستخلص من الحياة كل ما فيها من جوانب مضيئة ومشجعة.

هذا هو الإطار العام للرواية وقد نجح محمد خيرى حلمى فى أن يظل متوهجا على هذا النحو منذ الليلة الأولى حتى الليلة الأخيرة، على نحو ما سوف نفصل بصورة عامة فى الصفحات التالية.

الواقع والسحر

جمع المؤلف فى هذه الرواية بين عنصرين مهمين هما العنصر الواقعى، والعنصر السحرى. والواقعية هنا لها طابع خاص، لأنها تتناول عالم الراوى الذى قلنا من قبل إنه المؤلف، فيما يجرى له من أحداث، ومن يحيطون به أو يعرفهم من أشخاص. والواقعية بهذه الصورة تقترب مما يسمى " السيرة الذاتية " ، لكن الجوانب الأخرى فى الرواية، وقد تحدثنا عن بعضها فيما سبق، ومنها الجانب السحرى أو الفانتازى قد نقلت هذا العمل من إطاره الواقعى الأوتوبيوجوافى Autobiografico (أى السيرة الذاتية) إلى إطار آخر أوسع وأعمق يشير إلى الوضع المصرى والعربى برمته، فضلا عن الوضع الإنسانى بصورة عامة. وفى السطور التالية سوف أركز على الجانب السحرى لنرى كيف كان له دور كبير فى صياغة عمل فنى يبتعد عن الواقع بمفهومه المحايث. لقد رأينا من قبل أسامة بن لادن يبيع جبنة قريش فى باكوس. وفى الليلة المعنونة " ليلة أربعين عمرو " (ص٣٧) نجد قطة تجسد شخصية عمرو المتوفى. وفى " ليلة مركز الإبداع " (ص١٨٥) يضعنا المؤلف فى جو سحرى يمزج فيه بين الخاص والعام، حيث يشير الراوى إلى واقعة كان سيقتل فيها على عوض الله كرار بمسدس ملك لبشرى أبو شرار، وترخيصه فلسطينى، وإذا كان هو قد فكر فى قتل عوض الله كرار فإن القتل فى فلسطين يحدث يوميا. وفى هذا الفصل أيضا واقعة موت مصطفى نصر وشحنه إلى الصعيد فى سيارة نقل كبيرة، مع أنه كان يكلم الراوى وأعلن عن رغبته فى الذهاب إلى بيت عبدالله هاشم. وتقابلنا فى الراوية فقرات كثيرة يخاطب فيها الراوى ابنه عمرو فى الآخرة، كما يخاطب زوجته هناء التى توفيت بعد عمرو بفترة

قصيرة. ومن خطابه لزوجته فى الآخرة قوله لها : " قولى لماجد (يقصد ماجد أبو شرار) إنه فى نضج يوسف إدريس فى القصة القصيرة، وفى هامة صلاح الدين الأيوبى فى الوطنية، ولكن خصمك النبى محمد عليه الصلاة والسلام ألا تقولى لماجد كما كنت تقولين لى : " خيرى جوزى عبيط وأهبل وينضحك عليه بسرعة، ولايفهم فى الأدب تحت قدميه، وعبد الله هاشم بياخده على قد عقله " (ص٨٦).

ومن خطاب الراوى لابنه فى الآخرة قوله : " ولدى ! تُرى ما شكل الآخرة ؟ ! ها أنا ذقت مرارة الحياة الدنيا بعدك.. أنت ذقت حلاوة الدنيا والآخرة.. " (ص ٢٨).

ومعروف أن الواقعية السحرية لا تقتصر على الجمع بين عنصرى الواقع والفانتازيا وإنما لابد أن تردف ذلك وسائل تقنية تساعد على إضفاء الجو السحرى على الأحداث، والمشاهد، والشخصيات. من ذلك استخدام تقنية الحلم، والرواية بها أمثلة كثيرة لذلك، ومنها عمل تداخل بين مواقف وأحداث تبدو فى الواقع متباعدة، كما نقرأ فى الفقرة التالية : " أصبح عندى الآن بندقية. إلى فلسطين خذونى معكم. أصبح عندى الآن ورق وقلم وحرية بعد رحيل هناء إلى الأبد " (ص ١١٩). ولا شك أن الراوى قد بكى زوجته المتوفاة بكاء مرا، تدل على ذلك مشاهد كثيرة فى الرواية، لكن هذا لا يعنى أن حياته معها كانت خالية من القيود. يقول فى موضع آخر : " أم عمرو كانت لا تتركنى فى حالى أبداً.. تنكد علىَّ عيشتى، وتقلب حجرتى غمًا وجحيما، ومع ذلك تنجح ندواتى فى مصطفى كامل.. هناء فيها شىء لله، نبيل شاهين طائر طروب، عبد النبى كراوية قارئ الوجه، عبد الفتاح مرسى الدحديرة، عبد اللطيف أبو خزيمة زقيلح فى بلاد المجر، حنان سعيد أمطار تموز، محمود عوض عبد العال سكر مر. إلا الخبز المر لماجد محمد أبو شرار.. إلخ " (ص ٨٧). وهكذا ربط فى هذه الفقرة القصيرة بين أشياء كثيرة جدا، وانتقل بنا انتقالات مبرمجة ومحسوبة. والحق أن محمد خيرى حلمى يستحق منى، فى هذه النقطة بالذات، أن أقول إنه لم يتعجل فى النشر، ولم يستعجل الشهرة، بل سوَّى نفسه على نار هادئة، على نحو ما ذكر لنا فى الفقرة التالية :

" دخلت فى دوّامة من الحيرة : أرفع صورة أحمد رشدى صالح، أم صورة توفيق الحكيم، نجيب محفوظ، لويس عوض، يوسف عز الدين عيسى، أم صورة بيرم التونسى، أم صورة يوسف السباعى، لأضع صورة بشرى، كلهم أعزاء على قلبى، تراث مصر المعاصر الذى عجنت فى خبزه ؟! وجدت يوسف السباعى يقول : رد قلبى، وضعت بشرى فلسطين فى قلبى ! بكيت وبكى معى السباعى.. يوسف السباعى " (ص ١٩١). ولا شك أننا لا حظنا أن محمد خيرى حلمى كتب هذه الرواية بدمه، ودموعه، وحسه، وقلبه، والوهج الداخلى المستعر فى أعماقه، والرغبة الملحة فى عودة مصر إلى الوضع الثقافى الرائد الذى تميزت به فى العصر الحديث.

ومما يضعنا فى الجو الواقعى السحرى أيضا ما يحدث للشخوص من تحولات فى الرواية. ومن أمثلة ذلك الفقرة التالية من فصل " ليلة الهروب "، تقول : " وجدت نفسى أقف فى محطة مكتوب عليها " محطة بشرى ".. جو المحطة هادئ معتم، ولا ركاب ينتظرون إلا قلة تُعد على الأصابع الخمسة.. وجدت بشرى تجلس مع ليو تولستوى.. فرح قلبى.. بوفيه المحطة جميل وهادئ والنادل مؤدب جدا.. اقتربت منهما.. وجدت ليوتولستوى يتشكل فى صورة خارقة.. يتحول إلى نجيب محفوظ، وبشرى تتحول إلى هناء. قال نجيب محفوظ : يا ندل.. منذ أن أدخلوا السكين فى رقبتى لم تفكر فى زيارتى يا جبان !! فردت عليه هناء ولم تلتفت إلىّ : خلى بشرى تنفعه ! لم يفكر فى زيارة أمى، وجاء ليزور أم بشرى.. فنطق لسانى : أم صديق عمرى ماجد.. إلخ " (ص١٦١) ويمضى المؤلف فى هذا الجو السحرى إلى نهاية الفصل، ويستدعى شخصيات زكى رستم، وعمر الشريف وعمر الحريرى، وزهرة العلا، وفاتن حمامة، ومحمود درويش، ومعين بسيسو، وسميح القاسم ، وفيروز. وهذا الفصل كله " ليلة الهروب " يدور فى جو واقعى سحرى، فقد بدأ بالهروب إلى فلسطين فى قطار غامض كالموت، خرج من محطة باكوس، ودخل فى متاهات، طرق ضالة، يتشكل فى صور خارقة.. إلخ (ص١٥٧). وهذا الجو السحرى كالعادة يأتى ممزوجا بالجو

الواقعى حيث نجد محمد خيرى يودع ندوة الإثنين، وصديق العمر عبد الله هاشم ملهمه الأكبر فى الإسكندرية، ويودع أحمد حميدة، والحاج فليفل، وبشرى أبو شرار ليسافر فى قطاره المذكور إلى فلسطين، هذا القطار الغامض كالموت.

استخدم المؤلف كذلك ما يمكن أن نسميها " تقنية تصعيد الحدث " بمعنى أن ينتقل الحدث الواقعى الخالص، المحلى الصرف إلى حدث له أبعاد دولية وعالمية، مثلما نرى فى ليلة مناقشة " أنين المأسورين " (ص٢٢٣). " وأنين المأسورين " مجموعة قصصية لبشرى أبو شرار كان من المفترض مناقشتها فى ندوة الإثنين، لكن هذه الندوة مُنع عنها الدعم، والأماكن الأخرى مقفولة أيضا مما جعل محمد خيرى حلمى يفكر فى مناقشتها يوم الجمعة ولكن زوجة عبد الله هاشم (أم محمد ونيفين) قالت له : " لا ندوة يوم الجمعة.. روح فى ستين داهية تاخدك أنت والبعيد أحمد حميدة ! " وهنا احتار الراوى أين يذهب فتخيل نفسه فى محكمة يخاطب القضاة قائلا : " يا حضرات المستشارين ! إن مصطفى نصر هو السبب الرئيسى فى تطفيش بشرى من ندوة الإثنين وخسرانها لعبد الله.. حيث قال : " إن اسم عبد الله أساء لسمعة القضية الفلسطينية، وإلى اسم بشرى وشقيقها ماجد، مما أدى إلى الرئيس الأمريكى أن يمسك علينا ذلة، ويتكئ على مصطفى نصر بتغيير القيادة الفلسطينية وياسر عرفات، وتغيير مشرف الندوة عبد الله هاشم !! ".

ومن الأجواء السحرية فى الرواية تأمل الحالة فى إطارها السردى، بمعنى أن يتأمل السارد وضعا يعيشه من خلال فترة زمنية ماضية وحاضرة، فضلا عما تؤدى إليه مستقبلا. نجد ذلك ، على سبيل المثال، فى الفصل المعنون " ليلة موت هناء " (ص٤١)، حيث يخبرنا السارد فى بداية هذا الفصل أنه منذ أن خرج بزوجته عروسا من عند أهلها يوم ١٩٧٤/٤/٢٤، إلى أن عاد بها فى إسعاف الموتى ليلة ٢٠٠٢/٢/٢٣ كان هو السيد دائما رغم تجبُّرها فى بعض الأحيان، ولكنه حين دفنها بيديه لم يعد هو السيد، لأنه وجد سيِّدا أقوى منه أخذها منه، وحين ذهب آخر مرة إلى

مدفنها أدرك أن هذا هو المرقد الأخير الأبدى الذى يحول بينه وبينها. وهكذا بعد أن كانت تغضب منه فيذهب ليصالحها ويعود بها بعد أن تأخذ حقها من الدلال والتمنع الآن أصبح كل هذا مستحيلاً. ولا شك أن تأمل هذه الأحداث البسيطة فى إطار سردى محسوب ينقلها من الواقع بمفهومه البسيط إلى واقع آخر أكثر تعقيدا وأكثر دخولاً فى حالة تأمل الوضع الإنسانى المأساوى، الذى استطاع محمد خيرى - كما أسلفت - أن يحوله من مأساة إلى ملهاة ، بروحه الفكاهية الانبساطية، أو بتعبير آخر أن يمزج المأساة بالملهاة حتى تستمر الحياة فى جريانها وتدفقها عبر القنوات التى يحفرها الإنسان بأظافره فى أوقات الشدة. إن محمد خيرى - كما قال بحق الروائى السكندرى المعروف مصطفى نصر - كتب هذه الرواية وجنون الموت مسيطر عليه، ولولا موت زوجته ما كتب رواية بهذه الجودة. وأضيف أنا : موت ابنه ثم زوجته فى فترة قصيرة جدا.

ولا ننسى أن استخدام كلمة " ليلة " بدلا من " فصل " له دلالة مهمة فى الاقتراب من جو فن القص العربى، خاصة فى " ألف ليلة وليلة " وقد أخبرنى المؤلف أن عبد الله هاشم كان هو صاحب هذا الاقتراح. ومعروف أن عبد الله هاشم، هذا الناقد السكندرى المنكر لذاته يساعد أصدقاءه كثيرا فهو يقرأ أعمالهم قبل نشرها، ويبصرهم بمواضع القوة أو الضعف، والندوة التى يشرف عليها وهى " ندوة الإثنين " قامت بإصدار أعداد كثيرة من الأعمال وهذا دور لا يضطلع به إلا رجل من هذا الطراز.

الهم الوطنى والهم الفلسطينى

من الواضح أن مؤلف الرواية محمد خيرى حلمى لم يكن مشغولا فقط بموت ابنه، ثم موت زوجته، لأن هناك هموما أخرى كانت، ومـا زالت، تؤرقه، منها الهم الوطنى، أو ما يجرى داخل الوطن، والهم الفلسطينى. وفيما يتعلق بالهم الأول أشرت من قبل إلى ما ورد فى الفصل الأول عن مستشفى جمال عبد الناصر فى الإسكندرية، وكيف

صارت مرتعا للإهمال والفوضى. لكنى لاحظت أن الهم الفلسطينى استأثر بالجزء الأكبر من الهم العام فى هذه الرواية، على الرغم من أن الراوى فى آخر هذا العمل (ص ٢٣٢) قال إن القضية الفلسطينية أرحم من قضايانا المصرية. لكنه فى كل الأحوال أفرد للقضية الفلسطينية مساحة أوسع بكثير، ويتبدى ذلك فى صنوف وأشكال كثيرة نذكر منها : اهتمامه الشديد بهذه القضية إلى درجة أنها غطت على اهتمامه بابنه. وفى هذا يقول : " فلماذا كنت مشغولا بفلسطين وأمريكا وأفغانستان وبوش وبن لادن، وغير مشغول بالمرة بفلذة كبدى ؟ سقطت أمريكا أولا، ثم طالبان ثانيا، وسقط عمرو ابنى ميِّتا فى جمال عبد الناصر، وسقط مطر كثير، بعد ذلك سطعت شمس دافئة، جلست بعدها تحتها مع صديق عزيز هو سمير أبو الفتوح (ص٣٥). وهكذا، كما هى عادته، ينسى محمد خيرى همومه الخاصة والعامة ليستقبل الحياة مرة أخرى تحت الشمس الدافئة بجوار صديق حميم. لكنه أيضا - كما ذكر لنا فى " ليلة شلة الخيط " - يحذرنا من أن الذى يعتقد أنه بعيد عن مشكلة فلسطين واهم. وشلة الخيط هذه تضم التواريخ السوداء لدى العرب : ١٩٠٧ و ١٩١٧، و ١٩٤٨. كما يذكِّرنا بأن فلسطين مثل الروماتيزم فى عظم المريض، وفلسطين مرسومة فى العقل والقلب. ولأنها كذلك فإن ماجد أبو شرار، هذا الفلسطينى المناضل الذى قتل فى تونس عام ١٩٨٢ بتدبير الموساد الإسرائيلى، يتحول إلى نموذج لكل فلسطين، ومجموعته القصصية " الخبز المر " تصير نموذجا لكل الأعمال الأدبية، أما أخته بشرى أبو شرار التى تعيش فى الإسكندرية وترتبط برباط وثيق مع ندوة الإثنين، فهى أمل الجميع، وفى هذا يقول الراوى : " بشرى أمل الجميع !. ألم يقل عنها الشاعر صبحى طمان : ستصير نجمتنا المتألقة، المتلألئة، درة الكواكب والنجوم، وقمر، وشمس.. قل لى يا أستاذ عبد الله : لماذا أسماها المحامى الكبير محمد أبو شرار بشرى ؟ ولماذا سمَّانى حضرة الناظر حلمى أفندى خيرى ؟ " (ص٨٢). وفى موضع آخر يخاطب الراوى ولده قائلا : " بشرى يا ولدى قدر، قدر محتوم، وقلب مكلوم.. بشرى يا ولدى تقول لأبيك خيرى : لو ضربت دماغك فى الحائط لن تستطيع فك رموز قلادتى. بشرى فلسطين ياهيما هى

خيرى إسكندرية فى الواقعية ما بعد الحقيقة، وخريطتها الذهبية الفلسطينية هى قضية أبيك الأساسية " (ص٢٠٣). وإذا كانت زوجته هناء قد بنت له مجدا فى الحياة فإن بشرى -كما يقول - بنت له مجدا فى الرواية (انظر ص٨٤). وكأن محمد خيرى حلمى كان يتوقع أن روايته هذه سوف تثير قدرا كبيرا من الاهتمام. وهذا الربط بين زوجته هناء وبشرى أبو شرار سوف نجده فى أكثر من مكان فى الرواية، ففى " ليلة مقابلة سعيد سالم " يحدثنا محمد خيرى أنه دفن عمرو وهناء فى لبيشة أشمون منوفية واعتبر نفسه انتهى أدبيا بموتهما ودفنهما، لكن بشرى خرجت له من دورا الخليل بفلسطين (وهى القرية التى ولدت بها)، "لقد أرسلها سعيد سالم لتتعلم على أيدينا فتعلمنا نحن على أيديها " (ص١٠٠). ويواصل محمد خيرى حديثه عن هذا الرزق الذى ساقه الله إليه أدبيا فى صورة بشرى فيقول : " وأسأل لنفسى : كيف هربت بشرى من أفكار وموهبة سعيد سالم لترتمى فى حضن أفكار وموهبة محمد خيرى حلمى ؟ ولكن هذا رزق، والرزق مثل الموت لاتعرف له سرا.. يجىء لك ويبعد عنك وعن غيرك.. يأخذ منى هناء ويعطينى بشرى لأحقق مجدا أدبيا منتظرا " (ص١٠١). وهكذا عندما فكر محمد خيرى أن يكتب رواية عن فلسطين جاءته فلسطين كلها ممثلة فى بشرى محمد أبو شرار. وقد طق فى ذهنه عنوان الرواية " بشرى تكتب طول الليل " وهو واقف مع سعيد سالم عند مدخل قصر التذوق. أما بقية العنوان أو أوله " عبد الله يقرأ طول الليل " فيشير إلى عبد الله هاشم، هذا الأديب الذى لايتوقف أبدا عن القراءة. فهو يقرأ طول الليل، وهو الأب الروحى لجميع الأدباء الشبان والشيوخ فى الإسكندرية، وهو أحد ملهمى محمد خيرى، حيث سناء أخت زوجته هى ملهمته فى المنوفية، وعبد الله فى الإسكندرية، وبشرى فى فلسطين. إن هؤلاء الثلاثة هم مصادر الإلهام بالنسبة له. وقد استطاع فى هذه الرواية - كما ذكر لنا فى فصل " ليلة بحث عن خلاص " أن يجعل كتابته مزيجا من كلمات وإشارات وإيحاءات تتضافر معا لتخلق الفضاء الكابوسى فى أكثر أشكاله غموضا ورعبا للأرواح الطليقة التى ستصعد لخالقها (ص٥٣). ولكن من الواضح أن الكاتب الذى خطط لذلك فى البداية قد غلبته

روحه المرحة، ففشل فى أن يقدم لنا كتابة تحلق فى فضاء كابوسى، ونجح على العكس من ذلك فى أن يحول المأساة إلى ملهاة، أو يمزج بين الاثنين فى جو شمسى دافئ حيث كل الأصدقاء والملهمين من حوله يضخون فى عروقه دماء الحياة من جديد.

الشخصيات

تمتلئ الرواية بعدد كبير من الشخصيات الواقعية بعضها يرد اسمه فى موقف أو عدد من المواقف، وبعضها يمثل أعمدة مهمة فى الرواية، وقد توقفت من قبل عند بشرى أبو شرار، والآن أواصل الحديث عن عبد الله هاشم. وقبل ذلك أريد أن أقول إن كثرة الشخصيات لم تؤد إلى ترهل العمل، لأن المؤلف كان دائما حريصا كل الحرص على أن تكون للشخصية ملامحها الواضحة المحددة. وبالطبع لن أتوقف عند الشخصيات التى وردت عرضا، وإن كان لها أدوار مهمة فى الرواية، لأركز حديثى حول الشخصيات الأساسية، ومنها، بل أولها عبد الله هاشم. فهذا الرجل - كما أسلفت، وكما وصفته الرواية - هو الأب الروحى للجميع، وهو صديق عمر المؤلف، على الرغم من أنه لم يدخل بيته ولا مرة، ومع ذلك فإن محمد خيرى دائم التردد على بيته، حتى صار يعامل كأنه أحد الساكنين فى هذا البيت. فالصلة بين عبدالله هاشم وخيرى حلمى قوية جدا، تصل إلى حد تقبل الثانى لشتائم الأول (انظر ص٨٣) بل إن زوجة عبد الله هاشم هى الأخرى يمكن أن تشتمه، مثلما قالت له ذات مرة : " لا ندوة يوم الجمعة.. روح فى ستين داهية تاخدك أنت والبعيد أحمد حميدة " (ص ٢٢٣). وقد قدم لنا خيرى حلمى فى " ليلة البحث عن أبو شرار " ملحوظة تقول : " عبد الله هاشم فى المؤتمرات والندوات، فى مكتبة الإسكندرية، فى قصر التذوق، فى مركز الإبداع، فى الشبان المسلمين، فى مصطفى كامل ينادينى بالأديب الكبير محمد خيرى حلمى، وبيننا وبين بعض أمك وأبوك واللى جابوك واللى ودوك " (ص٨١). ولا شك أن عبد الله هاشم بقراءته طول الليل، وإشرافه على الندوات، واهتمامه بالأدباء

من أمثال محمد خيرى حلمى قد استأثر بنصيب الأسد فى هذه الرواية. ومع ذلك فإن هذا لم يمنع محمد خيرى من أن يقول عنه إن فيه ملامح من شارون وإن سعيد سالم هو شارون الخالق الناطق (ص٩١). وكان هذا فى معرض الحديث عن ليلة مقابلة بشرى، وكيف تعرفت على عبد الله هاشم وسعيد سالم ولم تخف منهما بحكم أنها فلسطينية وكل منهما يحمل ملامح من شارون إن لم يكن هو الخالق الناطق كما فى حالة سعيد سالم. ولا ينسى محمد أن يعرفنا بأصل عبد الله هاشم قائلا ضمن ملحوظة أيضا : " عبد الله هاشم صعيدى الأصل من جنوب مصر، ولا علاقة له بالأسرة الهاشمية بالأردن، وأبوه كان صديق إسماعيل يس الروح بالروح " (ص ٧٩).

ومن الشخصيات الأساسية فى الرواية هناء زوجة المؤلف، واسمها بالكامل هناء عبد الدايم حجازى طه، وقد ولدت له عمرو، الذى تُوفى فى سن الخامسة والعشرين، وفارس وإبراهيم، وأختها هى سناء التى تكنس طول الليل فى لبيشة قريتهم فى المنوفية. ولا شك أن محمد خيرى كان يحب هناء حبا جمًا، وقد أهداها، بعد وفاتها، روايته هذه قائلا : " إلى هناء، حبى الأول والأخير ". وهناء - كما ذكرت من قبل - هى التى بنت له مجده فى الحياة، ولذلك كانت وفاتها خسارة شديدة بالنسبة له، على الرغم من أنها كانت تنكِّد عليه عيشته دائمًا، وكانت سليطة اللسان تسلقه بلسان حاد فى كثير من المواقف. وقد أخبرنا الراوى أنها كانت تحب أسامة بن لادن وتكره بوش على المستوى العالمى، وتحب على عوض الله كرار وتكره عبد الله هاشم على المستوى السكندرى (ص ٢٠٩)، ومع ذلك فإن هذا لم يمنعها من أن تقول له ذات مرة عندما ذكر لها اسم هذين مع كمال عمارة : " ربنا ياخدك وياخدهم " (ص٢٧)، وقالت له مرة أخرى : " جاتك نيلة عليك وعلى على عوض الله فى ساعة واحدة " (ص١٥). وكانت هناء سيدة بيت عادية لا دخل لها بالأدب ولا بالندوات، ولذلك عندما ذهبت مع خيرى حلمى فى منتصف السبعينات إلى قصر ثقافة الحرية سألته عواطف عبود عنها، ولما علمت أنها زوجته قالت له : " مش معقول ! جميلة خالص ورقيقة يا خيرى " ورحبت بها كثيرا، لكنها أسرَّت إليه قائلة : " هناء ست بيت محترمة وليس لها فى الندوات الأدبية.. حافظ عليها يا خيرى بعينك، إنها تحبك، ووفية لك،

والحب والوفاء نادر هذه الأيام " (ص ١٣٦). ووعى خيرى النصيحة فلم يصحب هناء معه، بعد ذلك إلى أية ندوة، فيما عدا مرة واحدة أخذها معه فيها إلى نجيب محفوظ. وهذا الموضوع مفصَّل فى الفصل المعنون " ليلة مقابلة نجيب محفوظ " (ص ١٣٩).

كما ذكرت من قبل الشخصيات كثيرة جدا، وكلها شخصيات واقعية ذات ملامح وصفات محددة ودالة، ولا يمكن أن نقول عن باقى الشخصيات إنها ثانوية لأن كلا منها يؤدى دورا مهما فى هذا العمل، لكننا من باب التوضيح فقط لجأنا إلى صفة الأساسية فيما يتصل بالشخصيات التى استأثرت بمساحات أوسع فى الرواية مثل عبد الله هاشم، وبشرى أبو شرار، وماجد أبو شرار، وهناء، لكن لا يمكننا تجاهل الفعاليات المهمة لعمرو ابنه، الذى يدخل ضمن الشخصيات الأساسية، وعلى عوض الله كرار، الذى تردد اسمه كثيرا، ومصطفى نصر، وسعيد سالم، وأحمد حميدة، وحورية البدرى، وسناء أخت زوجته وولديه فارس وإبراهيم، ومحمد محمود عبد الرازق، وغيرهم وغيرهم من أدباء فلسطين وأدباء مصر والعالم العربى، إضافة إلى الكثرة الكاثرة من أدباء الإسكندرية وكل هذا يجعلنا نناقش فيما يلى المسألة التالية :

الشخصيات بين الواقع والخيال

ربما يأخذ كثير من القراء على هذه الرواية أن شخصياتها واقعية. وفى رأيى أن هذا تصور خاطئ، لأسباب كثيرة من بينها ما ذكرته من قبل من أن المؤلف قد وضع هذه الشخصيات فى أنساق جديدة، وفى سياقات مختلفة عن سياق حياتها الواقعية، وفى أجواء بعيدة تدخل فى عالم السحر أكثر من دخولها فى العالم بمفهومه الواقعى الخالص. لقد قدم لنا محمد خيرى رواية تقوم على ما أسماه الأديب المسرحى عبد اللطيف دربالة " جمالية الهوس والجنون ". وبهذا تكون كل هذه الشخصيات قد انصهرت فى بوتقة فنية وسوف تمضى الأشخاص فى أية لحظة لتبقى شخصيات الرواية فاعلة مؤثرة فى وجدان أى قارئ، خاصة أن الرواية تقدم صورة لحياة الأدب فى الإسكندرية فى فترة محددة من عمر الزمن. وإذا كنا فى الوقت الحاضر نطالب

بالحرية المطلقة للأديب فى تناول الموضوع من أية زاوية يراها، وفى المزج بين أجناس الأدب على أى نحو يرى فيه منفعة لعمله، فإننا نريد هنا فقط أن نذكر بأن هذه الدعوة ليست جديدة، بل هى قديمة جدا تعود إلى مائتى عام للوراء عندما ظهرت الحركة الرومانتيكية بوصفها حالة ثورة وتمرد ضد القواعد الكلاسيكية الجاهزة، ونادت بالحرية المطلقة للأديب وشجعت على إطلاق الحوافز الفردية. وفى تلك الفترة اتفق الأدباء والنقاد على أن الحرية هى أساس الإبداع الأدبى والفنى. وقد تناول المرحوم الدكتور محمد مندور هذه المسألة فى دراسات كثيرة له، أقتصر منها الآن على ما جاء فى كتابه " فى الأدب والنقد " (دار نهضة مصر بالفجالة) عن الناقد الفرنسى سانت بيف. لقد رأى الدكتور مندور أن سانت بيف (١٨٠٤- ١٨٦٩) ربما كان من أكبر المعاول التى هدمت الكلاسيكية، وبالتبعية هدمت النقد القاعدى المقنَّن. وقد كتب سانت بيف فى "أحاديث الإثنين" يسخر ممن يعتقدون أن هناك قواعد يمكن أن تخلق الكاتب الممتاز. ومن الواجب أن نسلم بهذه الحقيقة:

فالاعتقاد بأن المرء يستطيع بمحاكاته لصفات خاصة، كالنقاء والاعتدال والصحة والرشاقة أن يصبح كاتبا كلاسيكيا دون اعتبار للهدف الذى يقصد إليه، والإلهام الذى يصدر عنه، مرادف للاعتقاد بأن "راسين" الأب قد خلَّف مكانه "راسين" الابن، وفى هذا من الغباوة ما يقطع بانعدام روح الشعر عند من يدفعه إعجابه بالأب إلى خلع هذا الإعجاب على الابن. وقد نقل الدكتور مندور كلاما كثيراً عن سانت بيف فى هذا الموضوع نقتصر منه أخيراً على العبارة الآتية: "الكتاب تعبير عن مزاج فردى". ويقول د. مندور إن سانت بيف دلل على هذه الحقيقة بدراسته لمعاصريه من الكتاب بنوع خاص، فأخذ يستقصى مظاهر حياتهم المادية والعقلية والأخلاقية، حتى لنراه لا يتورع عن شيء فى سبيل معرفة ما كان يسميه "وعاء الكاتب".

وإذا كان كل هذا قد قيل فى زمن سانت بيف فما بالنا بزماننا الحالى الذى فتح الباب على مصراعيه لخيال الكاتب وموهبته بحيث يمكنه أن يكتب ما يشاء طالما استطاع أن يصب ذلك فى قالب فنى مقنع ومثير للعاطفة والانفعال؟. لقد تنوعت صور

الواقعية فى القرن العشرين بشكل لا مثيل له؛ فلم يعد هناك نمط أو أنماط قليلة منها، بل تجاوزت أنماطها العشرات. وأذكر أنى ذات مرة أحصيت فى الواقعية البنائية فى أمريكا اللاتينية نماذج لا حصر لها، فما بالك بالواقعية السحرية والواقعية النفسية والواقعية الاجتماعية وغيرها؟!!. المهم هو أن يجُيد الكاتب فنون السرد، وتوصيل الفكرة، واستخدام التقنيات المستحدثة، وغير ذلك من وسائل وإجراءات. وفى هذه الحالة لا يهمنا فى شىء أن تكون شخصياته واقعية أو خيالية، لأن الشخصية فى النهاية قد جاءت فى سياق روائى أو قصصى لا يمكن أن يتطابق مع الشخصية بحالتها الواقعية الصرفة. فبشرى أبو شرار - على سبيل المثال - فى رواية محمد خيرى لا يمكن أن تتطابق تماما مع بشرى التى تعيش فى الإسكندرية، ولها حياتها الأسرية الخاصة، وشئونها اليومية وظروفها وأحلامها وآمالها. إنها فى الرواية رمز لفلسطين الضائعة، ورمز للأمل فى استعادة فلسطين، ورمز للكاتبة التى سارت على درب أخيها الشهيد الفلسطينى ماجد أبو شرار صاحب المجموعة القصصية " الخبز المر ". وعبد الله هاشم فى الرواية شخص يقرأ طول الليل، ولا ندرى هل يفعل ذلك فى حياته اليومية، أم أنه يقرأ طول النهار ؟ إنه فى النهاية رمز أيضا للإنسان الذى ينكر ذاته ويريق ماء عينيه من أجل الآخرين ، والاحتفاء به احتفاء بهذا النمط الذى ليس له مثيل فى هذه الأيام. وهكذا فإننا لابد أن نضع فى اعتبارنا أننا إذا نظرنا إلى الشخصيات على أنها واقعية أو غير واقعية فإن هذا النظر لن يغير شيئا من تدفق السرد، والبناء الفنى المحكم، والتقنيات الحديثة المستخدمة كالعودة إلى الوراء، واستبطان الذات، وإضفاء جو سحرى على الأحداث والشخصيات، والتداعى الحر، وغير ذلك من وسائل أعطت لهذه الرواية نكهتها الخاصة.

اللغة

وتبقى كلمة أخيرة عن اللغة المستخدمة فى هذه الرواية، حيث نجدها فى بعض الأحيان وسط بين الفصحى والعامية، ولن أقول كلاما كثيرا فى هذا الشأن. يكفى أن أنقل الفقرة التالية من ص ١٢٨، وقد اخترتها بمحض الصدفة لأن أية فقرة يمكن أن

تصلح مثالا لذلك، وهى مأخوذة من " ليلة أن ذهبت الأتليه " . ولن أصحح للمؤلف هذا العنوان فأقول إن الصحيح لغويا هو " ليلة أن ذهبت إلى الأتليه " لأن الفقرة التى سأذكرها لو نظرنا إلى الأمر من هذه الزاوية فقد نحتاج إلى إعادة صياغتها باللغة الفصحى، تقول : " دخلت، ورحب بى الأديبان الشابان الواعدان (عادل وإسلام محمد) وسررت سرورا بالغا لترحيبهما. وجدت فى المدخل أحمد حميدة. أول ما رآنى كانت تحيته من على البعد كالآتى : اتفوه عليك !. عبد الفتاح مرسى تركنى أول ما رأى التليفزيون قادما جرى وراءهم. محمد الجمل تجاهلنى تماما.. نادية ندا متألقة ولم تأخذ بالها منى على الإطلاق، يبدو أنها مشغولة للغاية، والظاهر أنها العمود الفقرى ليوم فلسطين العالمى، صبرى أبو علم صافحنى، وعانقنى بحرارة وقال لى : أنت ضيفى الليلة فى البيت حتى تأخذ بقية كتبك من " لعبة الأصابع الخمسة ". فهذه الفقرة توضح كيف ترك محمد خيرى نفسه على سجيتها حتى فى اللغة فلا مانع عنده من أن يستخدم الفصحى لكن مع تطعيمها بالعامية، ولا مانع أيضا من أن لا يلزم نفسه ببعض القواعد النحوية، لأن روايته ليست، فى الأساس، رواية فى اللغة وإنما رواية الهم والخاص والعام كما انعكس على الصفحة المشرقة لمدينة الاسكندرية، هذه المدينة العالمية الساحرة.

القاهرة فى ١٠ /٤ /٢٠٠٤

ملحق فى القصة القصيرة

القصة القصيرة عند عبد العال الحمامصى

صدرت للكاتب الأستاذ / عبد العال الحمامصى، خلال الفترة الأخيرة، مجموعة قصصية اختار لها عنوان إحدى القصص، وهو "يوحنا الأمريكى يبشر فى الحانة"، وهذه المجموعة مختارات من قصص سابقة للمؤلف منشورة فى مجموعات أخرى. وقد رأيت أن تكون هذه فرصة للعودة إلى ما نشره عبد العال الحمامصى فى القصة القصيرة منذ أن بدأ يكتب فى أوائل الخمسينيات من القرن العشرين إلى الآن. وبالتحديد سوف أتناول المجموعات الثلاث التى تمثل الإبداعات الأساسية للكاتب، وهى : "للكتاكيت أجنحة" (دار المعارف ١٩٨٠)، و"هذا الصوت... وآخرون" (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩)، و"بئر الأحباش" (هيئة قصور الثقافة ١٩٩٤) ومعى منها طبعة أخرى صدرت عن مكتبة الأسرة عام ٢٠٠٠. وهذه هى الطبعات الموجودة عندى، إضافة إلى المختارات الأخيرة الصادرة عن دار نفرو للنشر والتوزيع. وميزة مجموعة "للكتاكيت أجنحة" أن الكاتب كان حريصًا على أن يكتب فى نهاية كل قصة تاريخ كتابتها وتاريخ نشرها فى هذه المجلة أو تلك. فمثلاً قصة "الصعايدة" كتبت فى مارس سنة ١٩٥٤ ونشرت بمجلة "قصتى" فى سبتمبر سنة ١٩٥٥.

ونظرًا لأن قصص عبد العال الحمامصى، بما فى ذلك المنشورة فى الكتاب الجديد، تعود إلى سنوات وعقود سابقة، فقد كنت شديد الحرص أثناء قراءتها على التأكد من مسألة أراها مهمة جداً، وهى : هل انقضاء الزمن يمكن أن يكون قد أثر على القصة بحيث تبدو الآن قديمة، ذات بناء تقليدى تجاوزه الزمن ؟ والحق أنى وجدت

عكس ذلك تمامًا، فالقصص تبدو كأنها مكتوبة خلال الفترة الأخيرة، والقضايا التى تناقشها مازالت قضايا ملحة وساخنة فى هذه الأيام التى نعيشها، وتقنيات الكتابة مازالت طازجة عفية فيها متعة وإثارة وتشويق، فضلاً عن تماسك البناء، والقدرة على توظيف العناصر الفنية ومراعاة الشروط الواجب توافرها لتقديم قصة قصيرة ناضجة. ومما لا شك فيه أنى، فى كتاباتى النقدية، لا أعول كثيراً على الكثرة، بل أركز كل الانتباه على مسألة النضوج، وأنا أعرف من واقع خبرتى بأدب أمريكا اللاتينية وأوروبا أن الكاتب يمكن أن تكون له رواية واحدة ومجموعة قصصية واحدة ومع ذلك يعد من كبار الكتاب. ولا شك أنى، فى هذه الدراسة سوف يكون أحد اهتماماتى الإجابة على السؤال التالى : كيف ننظر إلى عبد العال الحمامصى على أنه صاحب بصمة واضحة فى القصة القصيرة مع أن أعماله قليلة جداً ؟

بئر الأحباش

وسوف أبدأ بهذه المجموعة لأسباب من بينها أنها تمثل قمة النضوج فى أعمال الحمامصى، وأن القضايا التى ناقشها مثل قضية الثأر طرحت فى قصص سابقة ومن ثم تكون هذه فرصة للعودة إلى الأعمال الأخرى، إضافة إلى أن الكاتب استطاع أن يكثف الواقع السحرى فى قصة "بئر الأحباش". وتضم المجموعة خمس قصص فقط هى "بئر الأحباش" و"امرأة من الجنوب" و"قاتل لوجه الله" و"أطفال الله" و"عميش فى إيطاليا". وإذا كانت كل قصة من هذه القصص الخمس لها طابعها الخاص، وموضوعها الخاص فإن تناول كل واحدة منها على حدة أمر تحدده الرغبة فى أن تؤخذ هذه القصص بوصفها نماذج للفعل الإبداعى عند عبد العال الحمامصى.

ففى قصة "بئر الأحباش" نجد عدداً كبيراً من الشخصيات مثل العم مهران الحلاق، وزينب العمشاء، ويوسف الجعلوط، ومريام الحبشية، والخواجة راغب، وراوى

القصة الطفل، والعجوز الذى يعيش فى الكوخ بالقرب من البئر، والقس إبراهيم، والمغربى صاحب الخلوة فى الجبل الشرقى، ورياض أفندى مدرس اللغة الإنجليزية، وعمدة القرية، والإمام الجديد للجامع، والعرافة وغيرهم شخصيات كثيرة، حقيقة، فى قصة تبلغ صفحاتها حوالى عشرين صفحة من القطع الصغير. ولكن الشخصيات الرئيسية -فى رأيى- تتمحور حول ثلاث هى : الرجل العجوز صاحب الكوخ، والجنيَّة والبئر. وقد يسأل سائل : هل تعتبر البئر شخصية ؟ والإجابة على ذلك هى أن النقد لم يعد يفرق بين البشر والحيوان والجماد فيما يتعلق بالشخصية الفاعلة فى العمل الفنى. فالكلب فى رواية "الشطار" لخيرى شلبى شخصية رئيسية، والبيت فى إحدى روايات أمريكا اللاتينية هو الشخصية الأولى، وغير ذلك كثير. إذن فالأحداث فى قصة "بئر الأحباش" تجرى على النحو التالى : طفل من غلمان درب السبكى فى أخميم يروى لنا القصة، ولا شك أنه غلام مدرب على التقاط كل ما يؤدى إلى تعميق الحدث : فالعم مهران الحلاق يتلاشى وقع أقدامه وهو يعرج إلى حارة المشاط المتفرعة من الشارع. ومن بعيد لمح الصبِّية زينب العمشاء تسند جردلها تحت قاعدة عمود النور فى ميدان الجامع... إلخ، وجاءت مريام الحبشية تقود جاموسة القس إبراهيم نحو حوض السبيل.. إلخ، ويوسف الجعلوط خفير الدرك يتجه صوب الكوخ الطينى. وتظهر شقاوة الأولاد فى أن هذا الولد الراوى كان يحمل فى حقيبته المملوءة بالكتب والكراريس ذلك البيض الذى جمعه من وراء ظهر أمه من خص البوص فوق السطوح وبوق الفرن وحنية السلم وجاء به ليأكله مع الأولاد والشيخ العجوز فى الكوخ، لكن البيض تكسر من مطاردة مريام الحبشية لهم. المهم أنهم لم يجدوا العجوز فى الكوخ، فتساءلوا : أين يذهب هذا المقطوع من شجرة ؟ هل تكون الجنية السمراء صاحبته التى يخاويها قد أخذته إلى القاع ؟. وهكذا تبدأ حكاية العجوز والبئر والجنية، لنعرف أن البئر قد نجَّى أخميم من المجاعة عندما جف النهر وتمردت كل الآبار إلا هذا البئر المسحور الذى ارتوت منه عشرات الأفدنة، وعمَّ خيره كل البلاد المجاورة. ويقدم لنا الراوى نبذة عن مريام الحبشية وكيف حضرت مع قومها إلى هذا المكان، وكان البئر يسمى بئر

أبو نصير فأخذ اسمه الجديد، وقد ذهب قومها بعد أن انتهت الحرب فى الحبشة وخرج الطليان، لكنها تخلفت عنه وبقيت فى أخميم. وكان العجوز يريد أن يتزوج الحبشية ناشفة العود، طويلة القامة، لكن الجنية هددته بمسخه قردا إن تزوجها، بل إن هناك من يؤكد من عجائز البلد ونساء القوم أن مريام هى الجنية فى الحقيقة، وأنها تنكرت فى صورة آدمية ليكون لها المعشوق فى السر والعلانية.

ويتوالى الواقع السحرى فى القصة لنعرف أن الصغار كانوا يحبون العجوز ولا يجدون فى تصرفاته ما يخيفهم رغم كل ما يسمعونه عنه، أما الكبار فكانوا ينفرون منه، ولكنهم لا يبدون له هذا النفور خوفا من سحره، وتودداً منهم حتى لا يربط الشبان منهم ليلة عرسهم. ولما كان العجوز قد غاب ولم يعثروا عليه فقد تعددت التفسيرات حول غيابه : فبعضهم رأى أنه ذهب إلى الجبل عند بئر العين حيث يقيم المغربى فى خلوته عند مقابر الفراعنة، وأنهما يتفقان مع خدام المغربى من الجان على خطة لإيذاء الشيخ نعمان الإمام الجديد، وبعضهم قال إن العجوز قد مات فعلاً، وإن الجنية حملت جثته إلى دهليز البئر لتدفنها بجوار كنوز الفراعنة المرصودة عليه.

ويعود بنا المؤلف إلى الوراء لنعرف أن الإمام الجديد كان قد قرر أن يهدم السبيل، ويردم البئر، ويقتلع الشجرة، ويضيف المكان لتوسيع رقعة ميضأة الجامع والمراحيض، لكن العجوز فى ذلك الحين أشهد البلدة كلها أنه برىء من دم من يفعل ذلك مهما كانت عزوته. وكانت البئر مختلفة عن كل الآبار، فماؤها عذب كالنهر، وفى قيظ الصيف كان يخرج ماؤها زلالاً بارداً، ويقولون إنها موروثة هكذا منذ الفراعنة، وأن بها كنزاً لم يستطع الرومان إخراجه لأن الجان حماته كانوا يحبطون كل محاولة لاغتصابه. كما أن البئر ملىء بالكنوز مثل الذهب والياقوت، وأنها لو استخرجت فسوف ينال نصيبه منها القادم من أسوان، وأن بها ماء يمنح الشجاعة لو قرأت عليه بعض التعازيم والرُّقى وأطلقت البخور. وهكذا نمضى مع هذا الجو السحرى حتى جرت معركة البئر أو بالأحرى معركة هدمه، ومن يومها يقال إن العجوز قد قذف نفسه فى

البئر ولم يستطيعوا أن يعثروا عليه، وكل ما وجده الغواص الذى نزل وراءه هو زعبوطه الأسود. أما مريام فقد اختفت ولم يعد أحد يراها، والبئر صارت مهجورة. وجاءت عرافة من نساء الغجر لتطلق نبوءتها التى تقول إن صاحب البئر الأسمر سيعود ذات يوم ليعمر الكوخ، ويخصب البئر، ويسترد مريام، ويستخرج لفقراء البلد كنزهم المرصود.

ونود أن نشير هنا إلى أن الفقر والحاجة والعوز وضغط الظروف والأوضاع المعيشية تمثل فى قصص عبد العال الحمامصى "تيمة" أساسية. انظر فى ذلك -على سبيل المثال- قصة "الشاعر والبنت الحلوة" من مجموعة "للكتاكيت أجنحة"، بل إن هذه القصة الأخيرة نفسها التى تحمل المجموعة اسمها نموذج واضح لذلك، وموضوعها يدور حول فتاة ناهزت الخامسة والثلاثين من عمرها ولم تتزوج لأنها فضلت أن تعلم أخاها وأخواتها وتزوجهم، وفى مقابل ذلك كان لابد أن تقمع مشاعر الحب عندها، وأن ترفض كل من كانوا يريدون الاقتراب منها. ولا شك أنها قصة كتبها عبد العال الحمامصى ببراعة وإتقان.

امرأة من الجنوب

وهذه قصة عن الثأر، بطلتها هى الزوجة التى قتل زوجها، فصممت على الأخذ بثأره، على الرغم من إحجام أخى القتيل وأبنائه عن ذلك. وتبدأ القصة بمشهد عن وقوف الأب، لحظة اشتداد الحر، بشمسيته القماشية البيضاء ذات المقبض الأبنوسى التى أهداها إليه القس سمعان بعد عودته من زيارة القدس. ووقف الولد "الراوى" بجوار أبيه يحتمى من حر الشمس، والأُجراء يعملون فى الأرض، وكانت بجيبه، أى الابن، رواية ماجدولين. وعلى الرغم من اعتراض الأب على سير الولد فى هذا الطريق، كانت فرصة لكى يحكى له نبذة عن حياته السابقة لم يسمعها الولد من قبل، وهى أنه كان مجاوراً بالأزهر وكان يقرض الشعر ويلقيه بين تجمعات الجماهير فى ثورة ١٩١٩ .

ويكتشف الولد أن أباه طراز خارق من الرجال. وتمضى الأحداث لنجد الأب مقتولاً برصاصات غادرة أطلقت عليه. أشارت أصابع الاتهام لعائلة العسال التى أخذت بثأر قديم من عائلة أبى عمار التى ينسب إليها القتيل، وبذلك يكون العساسلة قد استوفوا دم آخر قتيل لهم. ومع ذلك صممت الزوجة على الأخذ بثأره. حاولت فى البداية تحريض الرجال ومنهم ابنها راوى القصة، وعندما فشلت فى ذلك أخذت الثار بنفسها ثم قدمت البندقية لابنها المذكور كى يحمى نفسه قائلة : "الآن تبدأ مهمتك.. لا يستطيع الإنسان أن يهرب من قدره، ولكن الرجل الحقيقى يعرف كيف يحمى نفسه، وإذا دهمه الخطر فعليه أن يكون فى مستواه".

ومايهمنا فى هذه القصة أمران هما : هذه المرأة الصارمة، ذات المنطق القوى التى رفضت أن تقيم العزاء لزوجها قبل أن تأخذ بثأره، وقد أضاف لها الراوى أو المؤلف عنصراً سحرياً عندما قال : "أشاعوا أن تلك المنحدرة من سلالة الفراعين فى العرَّابة المدفونة تعرف كيف تفك طلاسم الكنوز المسحورة، وأنها استخرجت للرجل الذى عشقها واختارها، من باطن بيته، زلعة مكتظة بسبائك الذهب". هناك أيضاً ترتيب الأحداث فى القصة، وتماسك البناء، واستخدام تقنيات فنية حديثة مشوقة وفاعلة. ويضاف إلى هذا هدف المؤلف الواضح فى التنفير من عادة الأخذ بالثار. فالراوى عندما طلبت منه أمه أن يأخذ بثأر أبيه خاطبها (فى تيار وعى) قائلاً : "لا يا امرأة... لست لها... عالمكم أبغضه... لى أحلام أخرى.. أكره الموت والدم.. وأحلم بحبيبة أطوف معها أفاويق الأخيلة".

لكن الأم ظلت مصممة على الأخذ بالثأر لدرجة أنها طلبت من ابنها المذكور أن يقضى إجازة الصيف عند أخواله فى قرية العرابة المدفونة كى يعلمه خاله حماد ضرب النار، ومما قالته له : "أنت الآن فى الرابعة عشرة من عمرك، وشاربك بدأت تنمو شعيراته"، أى أنها تحضه على ارتكاب هذا الفعل. وعندما أعاده الخال حماد فى نهاية الإجازة قال لها : "لقد تعلمت يده، ولكن قلبه لا يستجيب"، وعند ذلك حرقت أمه كل

الروايات والكتب التى كانت معه. ولا شك أن المؤلف، فى هذه القصة، أراد أن يقول إن الأجيال الجديدة المتعلمة من أهل الصعيد باتت ترفض هذه العادة الذميمة، وهى الأخذ بالثأر. وبهذا يقدم عبد العال الحمامصى فى قصة "امرأة من الجنوب" صورة صارمة مدهشة للمرأة القوية التى لا تحسب حساباً لأى شىء إزاء رغبتها الحادة القوية فى تنفيذ ما تراه صواباً. ولا شك أن القصة بذلك قريبة جداً من الفعل التراجيدى فى المسرح، ولهذا ذكرتنى بأعمال لوركا المسرحية المشهورة مثل "يرما" و"عرس الدم" أو "الزفاف الدامى" حيث العنصر التراجيدى هو الأساس فى مسار الأحداث وتطورها وذلك بفعل قوى قاهرة تتحول إلى قدر لا فكاك منه. ومن العجيب أن جنوب شبه الجزيرة الإيبيرية (منطقة الأندلس) كانت تعيش فى عصر لوركا (العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين) ظروفاً مشابهة لما يجرى عندنا فى الصعيد.

قاتل لوجه الله

وننتقل إلى قصة أخرى فيها أيضاً العنصر التراجيدى هى قصة "قاتل لوجه الله". وأهم مايميز هذه القصة أنها قائمة على المفارقة، كما سوف نرى أثناء تحليلنا لها. وهذه القصة تدور حول مقتل رفلة بائع الأقمشة المتجول. وقد قال الجميع إن القاتل هو رشدان الأطرش الذى كوّن عصابة من عتاة المطاريد منذ خمس سنوات، لكن أم رفلة هى الإنسانة الوحيدة التى كان لها رأى آخر، فقد اتهمت غطاس أبو حنس بقتل ابنها، إنه هو ولا أحد سواه. وقد أرادت الأم أن تثأر لابنها، فلم تجد غير رشدان الأطرش ليحقق لها هذه الرغبة. باعت ماليها : الكردان والحجل والقيزان، وقدمت ثمنها لرشدان، إضافة إلى صليب صغير من الذهب قطعته من رقبتها. ولكن رشدان الذى قبل توسلاتها رفعها من فوق الأرض قائلاً لها : "لمى أشياءك يا امرأة... لا آخذ أموال اليتامى.. وإذا كان غطاس هو الفاعل أهبك لوجه الله رأسه!!". وعندما قتل غطاس احتفلت أم رفلة بمقتله. وبعد أسبوع من مصرع غطاس جاء مأمور جديد أقسم برأس

والده الباشا أن يصطاد رشدان الأطرش أو يطلق الرصاص على نفسه. وفعلاً قُتل رشدان، وتم الطواف بجثته فى شوارع أخميم عبرة لمن يعتبر. وعندما وصل موكب الجثة إلى شارع السويقة تدافعت أم رفلة بين الجموع وهى تصرخ ملتاعة : "قتلوك ياسبع الرجال"، وفعلت بنفسها مالم تفعله أم لابنها. إنها، إذن، قصة تقوم على مفارقة عجيبة، فرشدان هو قاتل رفلة، ولكن الأم كانت موقنة أنه، أى القاتل، شخص آخر، ومن ثم توجه مجرى الأحداث إلى مسار مختلف تماماً، أو مفارق، لما كنا نتوقعه. قصة جميلة حقيقة نجح عبد العال الحمامصى فى أن ينسج خيوطها ببراعة. وقد ظهر لديه حرص واضح على أن تكون ملامح الشخصيات مرسومة بدقة وإحكام، كذلك وصف الأجواء المحيطة بالحدث. وتهيئة الأجواء – فى رأيى– مسألة مهمة جدا فى الفن سواء كان رواية أو قصة قصيرة أو شعراً أو غير ذلك. فقصيدة "غريب على الخليج" لبدر شاكر السياب من ديوان "أنشودة المطر" تبدأ هكذا :

الريح تلهث بالهجيرة، كالجثام، على الأصيل

وعلى القلوع تظل تطوى أو تُنشر للرحيل

زحم الخليج بهن مكتدحون جوابو بحار

من كل حاف نصف عارى

وعلى الرمال، على الخليج

جلس الغريب، يسرح البصر المحير فى الخليج

ويهد أعمدة الضياء بما يصعِّد من نشيج

وهكذا تمضى الأبيات لتقدم لنا الغريب فى هذا الجو الخليجى ذى الملامح والخصائص المتميزة، حتى إذا صرخت الريح بالشاعر : عراق، وأعول به الموج: عراق،

عراق، ليس سوى عراق... إلخ. كانت هذه الصرخة دورة أسطوانة، وهى دورة الأفلاك من عمره، "هى وجه أمى فى الظلام / وصوتها، يتزلقان مع الرؤى حتى أنام، وهى النخيل أخاف منه إذا ادلهم مع الغروب / فاكتظ بالأشباح تخطف كل طفل لا يؤوب / من الدروب". أى أننا لسنا بصدد شخص غريب فقط يقدمه لنا الشاعر فى صورة جامدة متحجرة، وإنما نحن أمام حالة من حالات الطبيعة، تشترك فيها كل المفردات، ويسهم فيها كل كائن مهما كان شأنه بنصيب ينبغى أن يوجد لصياغة عالم فنى شديد الرحابة والاتساع.

ونعود إلى قصة "قاتل لوجه الله" فنجدها تبدأ بمشهد فى حدود صفحة كاملة أو أكثر قليلاً، هذا المشهد يتضمن كثيراً من مفردات الطبيعة : جسر النهر، وأقدام العائدين من النجوع والحقول، وعربة حميد الجمسى المشحونة بالأنفار والتى يجرها حمار يركض فى تمهل منهوك، وآخر فلول الشمس التى كانت تنساب من بين السياج الجريدى لجدار مدفنة الأقباط الكاثوليك فى مواجهة جنينة الخواجة عازر الجويلى، وكوخ مندوهة وشبيب الخولى... إلخ، وسحلية رمادية تطل برأسها من بين السياج الجريدى أعلى جدار المقبرة، وضفدعة تنق بالقرب منها. وفى هذه اللحظة كانت الطلقة النارية قد انطلقت فى الفضاء وأصابت رفلة. أى أن القاص قد جمع كل مفردات الطبيعة فى هذا المكان، كأنه فعل ذلك لكى تشهد هى الأخرى وقوع هذا الحدث التراجيدى : مقتل رفلة بائع الأقمشة المتجول.

أما الحرص على تقديم ملامح الشخصيات فهو من العلامات البارزة فى قصص عبد العال الحمامصى. ولنأخذ رشدان الأطرش مثالاً. فهذا الشخص كوّن عصابة من المطاريد العتاة، ولم تتمكن الحكومة من اصطياده. وقد أشاع الرعب فى قلوب الأعيان والعمد وكبار التجار. ويقال إنه كان يحصل منهم على إتاوات ويوزعها على الفقراء والمحتاجين والمساكين والذين يعجزون عن دفع البدلية تخلصا من الجهادية، وكذلك يدفع مصاريف المدارس لمن يعجز أهلهم عن دفعها. وكان رشدان الأطرش ابنا لشيخ خفراء

قرية الصوامعة شرقى النهر. وقد درس ثلاث سنوات بمعهد أسيوط الدينى على غير رغبته. ولهذا كان يجادل الشيوخ ويتحرش بالأساتذة، وعندما تطاول بالشتيمة على الشيخ القرنى مدرس الفقه والتوحيد قررت إدارة المعهد فصله نهائيًا. ويمضى القاص فى تعقب ما حدث لرشدان الأطرش حتى خرج من السجن صاحب عصابة مأواه الكهوف والجبال. وقد أقسم أن يُرى الحكومة نجوم الظهر فى كبد السماء. وكانت شخصية رشدان الأطرش تضم جانبًا سحريًا.. يقولون بأن تاجر الجمال السودانى الذى نهبت قافلته القادمة من الجنوب إلى إمبابة وأعادها له رشدان كاملة من مطاريد الجبال، قد أعطاه حجابا سحريًا واقيًا يمنع من الأذى ويحميه من الكائنات ولو كانت من الجن الأزرق.

وبهذه الطريقة فى الكتابة : تهيئة الأجواء، والحرص على تقديم ملامح الشخصيات الرئيسية، والتقديم والتأخير، وإضفاء صبغة تراجيدية، إضافة إلى المفارقة فى القصة التى معنا، واستخدام تقنيات حديثة فى القص ينجح عبد العال الحمامصى فى كتابة أعمال فنية ناضجة وذات طابع متفرد لا يشترك معه فيه غيره.

أطفال الله

وهذه قصة يجب أن تنشر ويعاد نشرها مرارًا فى أوسع الجرائد والصحف انتشارًا لأنها من أفضل ماكتب عن الوحدة الوطنية التى تعانى الآن من خلط وسوء فهم لا مثيل لهما فى تاريخ مصر والمصريين. وتبدأ القصة بمشهد تجمع الناس فى وسعاية الجامع العمرى يسلم بعضهم على بعض بعد صلاة الجمعة، بينما وقف الولد بجوار والده مزهوًا بقفطانه الحريرى الجديد، وطاقيته الحجازية المطرزة بالنقوش الصفراء اللامعة. كان الولد قد تجاوز الثامنة من عمره، ومنذ يومين ختم القرآن وسمَّعه للشيخ الجبالى كالماء الجارى، وهو الآن يستعد لحفظ بردة الإمام البوصيرى.. وأقبل القس إبراهيم وهو عائد من السويقة الكبيرة ومنح الولد مجموعة من الريالات الفضية

وضعها فى الجيب الأعلى لقفطان الصغير مكافأة لإتمام حفظه لكتاب الله فى هذه السن المبكرة. وقد وعد القس بأنه سوف يقدم للولد الجبة والعمامة هدية عندما يلتحق بالأزهر الشريف.. هكذا كانت تسير الحياة فى مصر، حب وتآلف وصداقة ومودة بين المسلمين والمسيحين لم تكن قد ظهرت النزعات المتعصبة ولا المغالاة فى فهم الدين، وكان كل طرف يحترم عقائد الآخر وشعائره، بل ويساعد عليها. ولاشك أن قصة "أطفال الله" عرفت كيف تعكس هذا الوضع السمح بصورة طبيعية وتلقائية جداً. وتتضمن القصة وجهاً آخر من وجوه المحبة، هو ذلك الحب الفطرى البرىء الذى جمع بين هذا الولد المسلم وطفلة مسيحية كأنهما توأمان. كانا يقرآن معًا القصص المصورة، ويلعبان معًا. وكان هو أحيانًا يقرأ فى المصحف بينما هى تقرأ فى العهد الجديد. وكل منهما يستبقى للآخر جزءًا من أى شىء نادر يدخل بيتيهما. وكان الولد ينتمى لعائلة عدد كبير منها من شيوخ الأزهر وفقهاء الشرع، والطفلة هى ابنة أخت القس إبراهيم كبير قساوسة البلدة، ولا أحد يرى فى ذلك غضاضة. فالبيوت متجاورة، هذا على واجهته الهلال، وهذا على واجهته الصليب. ودكان المسيحى بجوار دكان المسلم، وغيطه يلاصق غيطه وعياله مع عياله، والنساء أمهات الجميع، ومآذن المساجد تكاد تعانق نواقيس الكنائس، ونصارى البلدة يقبلون أيادى الشيوخ والأئمة، ومسلموها ينادون كل قساوستها بلقب "أبونا". ومع ذلك كان الطفلان يعرفان أن أيامهما الآن والغد ليس لهما، لأن هناك عقبات ومحاذير كثيرة سوف تقف فى طريقهما عندما يشبا عن الطوق. وتنتهى القصة بفقرة جميلة مبنى ومعنى تقول : "وحطت من شجرة الجميز حمامة بيضاء تلتقط ما تناثر من فتات بينهما، فأخذا يقضمان خبزهما وملحهما فى إحساس غامر بأن الله يباركهما، وأنهما طفلاه فى الأرض وفى كل ملكوته".

عميش فى إيطاليا

وهذه قصة عجيبة، لأن أفق التوقع الذى يتكون لديك، وفقًا لما نعرف من نظرية التلقى، هو أن عميش بطل القصة، وأنه الشخصية الأساسية فيها، لكنك تكتشف أن

قصة عميش لن تأتى إلا فى الصفحات الأخيرة (وهذه القصة طويلة نسبياً لأنها تقع فى حوالى اثنتين وعشرين صفحة). ومن ثم فإن بطل القصة الأساسى هو الراوى الذى أقيم له احتفال فى مسقط رأسه "أخميم" بعد أن صار مشهوراً، وكانت الزيارة فرصة لأن يشهد التحولات الخطيرة التى جرت فى بلده. أما عميش فسوف يمثل فقط جزءاً مما حدث.

كان راوى القصة قد مضى عليه ربع قرن منذ أن غادر المدينة، جرياً وراء حلمه فى أن يكون عقاداً آخر أخميمياً، وقد هاله أن يرى الأماكن التى عرفها شجراً وقمحاً وشعيراً وبرسيماً وأذرة وفولاً قد غدت أسمنتاً وطوباً. وقد صكت سمعه معلومة جديدة هى أن عميش موجود فى إيطاليا. وكانت هذه المعلومة سبباً لأن يعلق، فى سريرته طبعاً، بهذه الكلمات : "أتراه ذهب إليهم فى عقر دارهم ليصدر لهم، على الطبيعة، الكائنات العجيبة التى كانت ترعى فى أخاديد رأسه، وتسرح فى وهاد بدنه، وترتع فى تلافيف هرابيده ؟ أم تراه سمع أن فى روما سوبر ماركت يتاجر فى هذا النوع من الكائنات التى يربيها عميش فى حظائر بدنه كسلعة نادرة خارقة من إنجاز العالم الثالث؟!". وعلى أية حال فإن هذه المعلومة وهذا التعليق الذى جاء فى تيار الوعى هو كل مانعرفه عن عميش الآن. ونعود إلى الراوى بطل الاحتفالية لنجده كلما سأل عن صديق من القدامى قيل له إنه فى الكويت، أو السعودية، أو الإمارات. ويتلفت حوله فيجد عواميد أسمنت وأبنية طوب، وكانت كل هذه غيطان شرقى البلد وغربيها، وجنائن فى كل الربوع. ويسأل : "أين أحواض الجوهرية والمنشر وريان والصبيخة ؟ وأين جنائن باقوق، وكروم غيط النبق، ونخيل أبو خليل، وحدائق العمامرة والأشراف والشراقوة والحمامصية وآل دميان وعازر وأبو زكرى ؟ ويتذكر الراوى ما كان يفعله فى هذه الأماكن عندما كان طفلاً يصطاد العصافير والقمرى وينصب الفخاخ للثعالب، ويمسك برءوس الثعابين ليفرج عليها الكبار مزهواً بجسارته... إلخ. وهكذا يمضى الراوى فى توضيح ماحدث مقارناً ذلك بما عنده من مخزون ذكريات لا تنضب، حتى

يتساءل : من أين ستأكل مصر إذا استمر الحال على هذا المنوال ؟ وتتداعى إلى ذاكرته الصور التى رسمها ابن إياس والمقريزى عن أحوال المحروسة فى عصر المماليك وولاة آل عثمان. ويقول لنفسه : "لا شىء سوى الأسمنت، وشاحنات، وعربات أجرة، وأثقال تنفث الهباب... وشرقى النهر ردمت المصارف والبرازخ، وعلى جثثها تناثرت الأكواخ". وتعود إلى ذاكرته مرة أخرى كتابات ابن إياس عن أهل المحروسة الذين كانوا يقتاتون بالقطط والكلاب والجرذان فى أعوام المجاعات، بل كانوا ينصبون الخيَّات والأنشوطات فوق أسطح البيوت لاصطياد رقاب العباد إذا ماعزَّت عليهم الكلاب ونفدت الجرذان والحيوانات النافقة. وبعد أن يعلن الراوى خوفه مما يمكن أن يحدث لنا إذا استمر اعتمادنا على القمح الأمريكى، واستمر اعتداؤنا على الأرض الزراعية يقدم لنا نبذة عن الاهتمام الذى لقيه فى بلده أخميم وفى المحافظة التى تنتمى إليها (سوهاج)، فضلاً عن الشهرة التى حازها فى القاهرة فى أوساط المثقفين وعند الكبار، لنصل إلى عميش، وكالعادة يقدم لنا المؤلف ملامح الشخصية، فنعرف أن عميش هذا كانت شغلته هى توضيب الجوزة ورص المعسل والطواف على الأصحاب بأدوار الشاى والأحجار فى السهرات الليلية التى كانت تمتد إلى طلوع الفجر. وكان عميش أعمش فعلاً، يرمش فى الثانية الواحدة مائة مرة، وكان يمتهن الطواف بحمارته الجرباء، التى يعرف كيف يداريها من عساكر الشفخانة يوم سوق الأربعاء، على بيوت الناس لينزح الرماد المتخلف من وقود الأفران. وكانت لعميش قدرة فى تقليد الأشخاص بحركاتهم وأصواتهم. لكن هذا العميش صار الآن بعد سفره إلى ليبيا ثم إيطاليا، من رجال الانفتاح، وفتح الله عليه، وتغير حاله تمامًا، فلبس الجوخ وتلفع بشيلان الكريشة والسكروتة، وامتلأت حافظته وخزانته بالعملات الصعبة، وأمسك بمقبض عصا من الأبنوس.. إلخ. وتنتهى القصة بالفقرة التالية : "انتوى عند وصوله (إلى القاهرة) أن يخرج ماكتبه ابن إياس عن المحروسة، ليصور صفحاته، ويلصقها فوق جدران البيوت، وأعمدة النور، وواجهات البوتيكات، عساه يستفز رجالاً يجعلون هذه الديار محروسة فعلاً كما أسماها الأجداد، قبل أن يحيلها عميش وأمثال عميش إلى مخروبة فى آخر الزمان.

وهكذا يرى القارئ أنه كان من اللازم أن نقوم بتحليل كل قصة على حدة من هذه المجموعة المهمة "بئر الأحباش" لأن كل قصة لها طابعها الخاص وبناؤها الذى ينسجم مع طبيعة القضية المطروحة، والتى يظهر فى كل منها بوضوح مغزى القصة، والهدف الذى ترمى إليه. وقد نجح عبد العال الحمامصى فى أن يقدم لنا هذه القصص فى قالب فنى مشوق يدل على معرفته الأصيلة بفنون القص والنقلات التى حدثت فيها.

القاهرة فى ٢٠٠٧/٣/٢٢

سعيد الكفراوى عاشق القصة القصيرة

قراءة فى مختاراته القصصية "كشك الموسيقى"

سعيد الكفراوى يبدو لى دائمًا مثل راهب متبتل فى محراب القصة القصيرة لأنه منذ بدأ الكتابة وإلى الآن لم يخصص نفسه إلا لهذا اللون من الأدب. صحيح أنه يقرأ فى كل شىء كما أعرف عنه، لكنه لم يكتب إلا القصة القصيرة على الرغم من معرفته الأكيدة أن هذا الجنس الأدبى لم يعد يقرأه إلا خاصة الخاصة، ولهذا فرَّ كثيرون من كتَّابه إلى أجناس أخرى تتيح لهم فرص الانتشار السريع. لكن سعيد الكفراوى ظل يراهن على هذا الفن النخبوى، وحسنًا فعل، لأنه -والحق يقال- بلغ فيه درجة من النضوج تستحق الإعجاب، كما بلغ درجة من التميز تجعله جديراً بأن يقف وحده بوصفه صاحب رؤى متفردة وتشكيلات بارعة لا مثيل لها فى هذا الفن القصصى الجميل.

وهذه المختارات التى جمعها مؤلفها تحت عنوان "كشك الموسيقى" وصدرت عن مكتبة الأسرة فى عام ٢٠٠٣ تقدم الدليل الناصع على ماقلناه فى السطور السابقة. فهذه المختارات مأخوذة من المجموعات القصصية السابقة على مجموعة "البغدادية"، التى صدرت فى مكتبة الأسرة أيضًا عام ٢٠٠٤. وهذه المختارات يظهر فيها واضحًا التنوع الخلاق فى أعمال سعيد الكفراوى والذى يقوم على توجهات مختلفة ومؤتلفة فى آن، وهى - فى رأيى - تتمحور حول الأشكال التالية : قصص الفانتازيا، وقصص فى الواقعية السحرية، وقصص واقعية يقوم الفاعل اللغوى بإدخال تعديلات جوهرية

عليها، وقصص واقعية صرفة وإن كانت ذات رؤى يلعب فيها الخيال دوراً مهماً، كذلك الحنين إلى العهد الذى مضى، فضلاً عن التيمات الثلاث التى رصدها الدكتور محمد برَّادة فى تقديمه للمجموعة وهى الطفولة والموت والوحدة. وكل هذا يجعل من قصص سعيد الكفراوى لوحات فنية منسجمة التقاسيم، جذابة، ومدهشة خاصة بالنسبة للمتلقى المتابع لصنوف وأشكال وتوجهات هذا الفن العالمى المتطور باستمرار.

قصص الفانتازيا

ولنتوقف أولاً فى هذه المختارات عند القصص ذات التوجه الفانتازى، وهى - فى نظرى - ثلاث : "مدينة الموت الجميل" (ص٢١)، و"قصاص الأثر" (ص٧٩) و"وردة الليل" (ص١٥٣). وليس معنى ذلك أن القصص الأخرى تخلو من الفانتازيا، فهذا التوجه موجود بقوة فى كل إبداعات سعيد الكفراوى، لكننى هنا أقصد التكثيف والتركيز على هذا التوجه فى عمل محدد مثل القصص المذكورة. ففى قصة "مدينة الموت الجميل" وهى مثل كثير من القصص تأخذ موقعها على البحر، نجد الراوى يبدأ بوصف متولد عن خوف، فيقول : "لم يكن ذلك النهار مفعماً بالحنين بالقدر الذى ألفه، حيث مرت أيامه التى خلت... كانت شمس آخر النهار تبدو له وهى تغيب كعين معتمة فى عمق جفنات العرافين.. خاف الليل، وخاف عصف الهواء، وخاف من صوت البحر الذى لايزال قائماً". وهكذا يضعنا الرواى منذ البداية فى حالة كنائية تدل على مايمور فى داخله من مشاعر وأحاسيس يجللها الخوف : خوف من الليل، وخوف من عصف الهواء، وخوف من البحر. وتلعب صورة الشمس عند المغيب، والتى شبهها الراوى بعين معتمة فى عمق جفنات العرافين، دوراً مهماً فى تهيئتنا لتلقى هذا الجو الفانتازى الذى سوف نعيش فيه على امتداد القصة. ولا يلبث الراوى أن يعود بنا إلى الوراء لاستدعاء زمن ليس ببعيد عندما كان يقف بالقرب من السور ينظر إلى البحر، وكان يرى ضمن مايرى سيدة تلبس السواد تهبط المنحدر وتظل تنظر إلى البحر كأنها تنتظر شيئاً ما

ربما يأتى به البحر نفسه. ويصف لنا الراوى البيت المنعزل الذى يعيش فيه ثم ينتقل إلى المكان الملحق به ليحكى لنا عن الزمن المحبوس فى هذا المكان، وعن الحجرة المملوءة بتحف لا عمر لها. ويتجول الراوى بين التماثيل واللوحات، وبعضها تماثيل فرعونية، وأيقونات، وصور لعرافات، وأضرحة لأولياء، وغير ذلك، إلى أن يصل إلى الصورة التى جاء من أجلها وهى صورة البنت والسفينة والنورس.. وبعد هذا خرج إلى ممشى الحديقة يحمل تحت إبطه اللوحة المذكورة، حتى سمع طرقًا على الباب، فتحه فإذا بسيدة تقف بالباب بملابسها السوداء وطرحتها الملتفة بوجه كالقمر. سأل نفسه : هل هى السيدة التى أراها من السطح تهبط المنحدر وتظل تنظر إلى البحر كأنها تنتظر شخصًا ما ربما يأتى من الموج ؟ قالت له السيدة : إنها تبحث عن هذا العنوان منذ سنين، وهو فى هذه المدينة، وذكرت له العنوان : "مدينة الموت الجميل، شارع البحر، فيلا النورس". ودار حوار بينه وبين هذه السيدة عن تلك المدينة، وعن فيلا النورس، وعن البنت التى كانت ترتدى ثوبًا من الدانتيلا الخضراء، وكانت تقف عند مقدمة السفينة وتحادث النورس. وكان الراوى يرد عليها بأنه لا يعرف شيئًا مما تتحدث عنه، لكن الحديث يمتد لنعرف أن البنت كانت فى عمر الشباب. لها شعر فى لون البندق ووجه مثل وجهى (هكذا قالت له) وأضافت : انظر ولها عينان لوزيتان... وكانت لحظة أن تبتسم تفيض الشمس وكنت أرقبها وهى معه. وحينئذ يسألها : مع من ؟ فترد عليه : مع البحر. وينتهى الحوار بذهابها وعودته إلى مكتبه، وفى اللحظة الموازية للانتباه اصطدم باللوحة المعلقة : "مساحات هائلة من البحر.. سفينة تبحر إلى لا مكان، وبنت تلبس ثوبًا من الدانتيلا الخضراء وطائر النورس يطلق استغاثته الأخيرة". ويسأل نفسه : "هل هى الصورة وقوس قزح ؟ أم أنه حلم فى القلب من زمن بعيد ؟". وتنتهى القصة بجريه ناحية النافذة يبحث عن المرأة لكنه لم يجد سوى البحر.

وبهذا يكون سعيد الكفراوى قد صنع من بعض المفردات الوجودية مثل المرأة والبحر والبيت والمكان الملحق به، والسفينة والنورس، والتماثيل واللوحات، واللوحة المخصوصة التى تحدثنا عنها، والبنت المرتبطة بالبحر والنورس، صنع من كل هذه المفردات قصة

فانتازية جميلة تبدو مثل لوحة تشكيلية بارعة تعكس كلا من الظاهر والباطن فى تناسق خلاَّق وانسجام مدهش.

فى قصة "قصاص الأثر" ينطلق الراوى من واقع مؤلم يستبدل به عالمًا فانتازيًا تصنعه مخيلته القصصية. ولذلك تبدأ القصة بالفقرة التالية : "من سنين عدة والمسرات قليلة فى هذه الأنحاء. فذاكرتى المشوشة لم تعد تعى أننى ضحكت من قلبى طوال تلك السنين. فمنذ ارتفع نجم اللوطى والجزار، ومالك العقار، وراقصة الملهى، وكاتب السيرة، والمؤرخ الكذاب، والبانكير فى سماء الوطن السعيد تأكدت من تغير الأحوال وقلت فى نفسى : انتبه عليك بالبحث عن الشىء المغاير" (ص٧٩). وهذا البحث عن الشىء المغاير جعل الراوى يندفع فى ممارسة هواية غريبة ومثيرة للضحك والدهشة، وهى نقش التواريخ على قطع الخشب القديم. وهذه العادة جعلته يلجأ إلى السرقة، حيث كان ينتزع قطع الخشب، متخفيًا، من الواجهات التى كان قد عاينها سابقًا. يعود بها إلى مسكنه فتأتيه رائحة زمن محبوس، مختلطة برائحة ما جمعه من أشياء حية لا تندثر. وفى الليل كان يصعد الجبل ويعاين الحى القديم الذى يغفو بحضنه. ومنذ أن عرف أنه لا يدوم سوى وجه الله تأكد أيضًا أن لا شىء يضيع خاصة فى الليل، الذى هو محط الأسرار. وكان لابد أن يؤدى تسلقه للجدران إلى ذهابه لقسم الشرطة. وبعد ذلك استعاض عن تسلق الجدران بالمرور على محلات التحف القديمة. ولما تحولت معارض التحف إلى بنك، ومطعم، وجراج، ومعارض لبيع السيارات، وشركات سياحية نصحه أحد التجار قائلاً : "عليك بالمزادات". وهكذا تمضى القصة فى هذا الجو الفانتازى الذى يجمع أحيانًا بين حاضر واقعى وماض يحن إليه الراوى، أو سفر فى عوالم خيالية تشبه عوالم السندباد، بحثًا عن لحظة ضائعة من حياة البشر. ويكتشف الراوى فى نهاية المطاف أنه من آخر سلالة من أصحاب البصائر الذين يعيشون على الحلم. ونكتشف نحن أن السندباد القادر على ركوب السفن والخوض فى البحار والتحديق فى الشمس حتى لو كانت غاربة ليرى على البعد المدن الفارسية، والقباب

المملوكية ويسمع أسماء بخارى وسمرقند، نكتشف أنه أيضًا من قصاصى الأثر التليدين القدماء. فقصاص الأثر إذن – فى هذه القصة الجميلة – إنسان غير عادى، يمتلك إمكانيات هائلة تجعله يغوص فى أعماق الزمان، ويتجول فى شتى الأنحاء براً وبحراً كأنه سندباد هذا العصر الذى تدهور فيه كل شىء، ولم يعد ثمة ملجأ إلا بالعودة إلى الماضى الجميل، نحاول اكتشاف الأسرار فى لوحة، أو حتى فى فيلا لها حديقة غناء، أشجارها محملة ببرتقال لم ينضج بعد، وعلى أرض الحديقة تمثال من رخام وردى لغادة هيفاء تعزف على قيثارة وتنتمى للجوارى المغنيات، برقبتها ورقة معلقة بإشارة للبيع. وهذه هى الفيلا التى ذهب إليها الراوى ذات مرة لحضور أحد المزادات. ويظل الماضى جميلاً حتى لو كان مشتملاً على الجوارى والقيان. إنها عروق الذهب المستكنة فى عمق هذا الماضى.

أما قصة "وردة الليل" ففيها هى الأخرى عودة إلى الماضى، وأحداثها تجرى فى الإسكندرية على شاطئ البحر. يقول لنا الراوى منذ البداية : حاولت بقدر ما أستطيع النفاذ لذلك المعنى الخفى الذى يشى به المد المفتوح وأنا أدرج وحدى على شاطئ المتوسط" (ص١٥٣)، وهذا يعنى أن القصة فى الأساس ما هى إلا بحث عن المجهول من خلال عوالم واقعية وأخرى فانتازية. وكان الراوى قد خرج لتوه من جلسة تحقيق، حيث قال له المحقق : "نطلق سراحك الآن.. إياك أن تظن أن عيوننا بعيدة عنك" وتوجه صاحبنا ناحية الكورنيش وفى هذا يقول لنا : "أخطو على الكورنيش. أمامى الجزيرة الصخرية يلطمها الموج. أعبر ذلك الماضى بقلب يحمل كثيراً من الانكسار، تتملكنى مشاعر متضاربة. أبحث عن يقين، وعن معنى. الإسكندرية مدينة السعادة المؤجلة، والإجابات الغامضة، وهواء البحر ينزف الحنين، وأنت تقاوم ما مضى لعلك تستعيد روحك". وظل الراوى – الذى يحدثنا بلسان المتكلم – يمشى حتى وصل إلى مقهى "وردة الليل". وهناك خرجت له من الماء حوريات فى فساتين بيضاء كالملائكة كان يسمع ضحكاتهن وهن يسرن بشعور مسدلة وأثداء عارية، وكان يبحث عن وجهها بين

الحوريات إلى أن رآها. جلست بجانبه وطلبت كوبًا من الماء وقالت : اشرب. كان فى إصبعها خاتم على شكل تميمة من الفضة وفى معصمها سوار من الذهب. وكان المكان فى هذا الوقت المتأخر من الليل مليئًا بالفتيات اللاتى يصفهن لنا الراوى وصفًا مفصلاً ثم يقول لنا : "ولسوف تذهب تلك الفتيات إلى البحر فيما أنا باق أستعيد أيامًا محفورة فى القلب كالوشم" (ص١٥٧). وهكذا تمضى القصة فى هذا الجو الفانتازى الممزوج بحنين إلى الماضى وبحث لا ينتهى عن المجهول، وانخراط فى عالم الحوريات الطالعات من البحر ومن تخوم الذاكرة.

قصة من الواقعية السحرية

وهذه القصة هى "تلة الملائكة" (ص٣١)، وفيها يقيم المؤلف توازنًا بين عنصرين مهمين هما العنصر الواقعى والعنصر السحرى. والعنصر الأول يتبدّى فى المشاهد الواقعية مثل العلاقة بين الجد وراوى القصة وهو طفل اسمه عبد المولى. وتدور حوارات مهمة بين الاثنين نعرف منها أن الجد طاعن فى السن لأنه جاء إلى الحياة من أيام عرابى. هناك أيضًا فانوس رمضان الذى اشتراه الجد لحفيده وطلب منه أن يحافظ عليه، إضافة إلى كثير من الشخصيات والأحداث الواقعية. أما العنصر السحرى فيتجلى فى تلة الغجر التى كان الجد يحذر عبد المولى من الذهاب إليها قائلاً : "نورٍ الفانوس، وإياك والذهاب إلى تلة الغجر". وهذه التلة تقع فى أقصى العمار حيث تنقطع الرجل ويزوم الهواء بشجر الترب. هناك تعيش جماعة من الغجر منهم جليلة الغجرية التى كانت تتردد على القرية باستمرار "تضرب الرمل، وتشوف الودع، وتقول : نبين زين نبين". ويصفها لنا عبد المولى على النحو التالى : "خطوط الوشم الثلاثة على الذقن، والنقطة خضراء بجانب أنفها السرح، خال للحُسن مثل الزبيبة لا يمحوه الموت نفسه.. الحلق الهلالى يهتز بهزة الرأس فيضوى، وعيون بكحل ربّانى سارح فيها الغموض، وبريقها فى قلب أمى وخالاتى سر من الأسرار" (ص٣٥). والحق أن سعيد

الكفراوى لديه براعة وخبرة كبيرة فى توظيف السرد بما يخدم النص فى كليته، فكلام الراوى عن الغجرية جليلة يدل على معرفة قوية بما كانت تفعله الغجريات عندما يقتحمن الأزقة والشوارع فى القرى باحثات عمن يطلب منهن أن يكشفن له عن البخت، والراوى يمهد للمشهد بوصف شعرى يقوم على التشبيهات والاستعارات والمجازات على نحو ما نقرأ فى الوصف التالى : " أسمع صوتها فأخرج من نومى مجتازاً الباب، ولحظة أنظر فى عينيها، التى لم تكن بلون الرماد لكنها من نور، أتسمَّر على العتبة بين عتمة الدار وصهد الشمس" (ص٣٦). بل إن السرد نفسه فى وضعه العادى يمكن أن ينقلب إلى نوع من الوصف الشعرى كما نرى فى الفقرة التالية : "بعد الفطار، وشرب الشاى، وتأدية الفرض نورت الفانوس. ولما شعَّ نوره انبسط جدى، وتأمل بهجة الألوان وهى مفروشة على الأرض" (ص٣٦).

وتكثر فى قصة "تلة الملائكة" المشاهد السحرية : فالولى سيدى أبو حسين تقول عنه أم عبد المولى إن سره باتع وصاحب معجزات، ويقول الناس عنه إنه صاحب كرامات وفضل على البلد كلها، وإنه يسير السحب، وينزل المطر. وإن كان هناك بالطبع من يرد على هذا الهراء بقوله : "هذا هو الله يا ابن الجاهل الذى سيبعثنا يوم القيامة فتذهب أنت وأبوك إلى جهنم، وأذهب أنا وحدى إلى الجنة".

وعلى الرغم من أن جد عبد المولى كان يحذره من الذهاب إلى التلة فإنه ظل حريصاً على تحقيق هذه الأمنية، واستخدم فى ذلك الفانوس الذى أعطاه له جده "فى الليل نوَّرت الفانوس، وجمعت خلفى العيال، وحثثنا المسير حيث تلة الغجر" وعندما مر الأطفال على عشة أم بلال المرأة المقطوعة من شجرة وأخبروها بنيتهم فى الذهاب إلى تلة الغجر صاحت فى وجوههم : "تلة الغجر ؟ أنتم يا مفاعيص.. ارجعوا يا أولاد الشياطين.. غجر فى عيونكم. إن ذهبتم إلى هناك فسوف يخطفونكم ويخصونكم كالجديان، ويفتحون بطونكم، ويخرجون حشاكم ثم يملأونها بالملح ويصبرونكم، ويعلقونكم على أبواب خيامهم" (ص٤٠). وكان هذا هو مفهوم الناس عن التلة، وعن

الغجر، وهو كما يلاحظ بوضوح مفهوم سحرى لأن الواقع غير ذلك تماماً. إننا إذن أمام واقع سحرى تصنعه المخيلة الشعبية الجماعية ليصير كأنه هو الواقع الفعلى الذى يحدث على الأرض. ومعروف أن الغجر فى الأعمال السحرية فى أدب أمريكا اللاتينية يشكلون عنصراً مهماً من عناصر الإبداع القصصى والروائى، ويتجلى ذلك بصفة خاصة فى رواية "مائة عام من العزلة" لجابرييل جارثيا ماركيز. فالغجرى ميليكياديس وجماعته عندما جاءوا إلى ماكوندو جلبوا معهم سحرهم وألعابهم الغريبة التى بدت فى نظر الناس غريبة ومدهشة.

ويمضى عبد المولى وخلفه الأطفال متوجهين إلى تلة الغجر حتى ارتعشت ذبالة الفانوس وانطفأت وحل الظلام كالكحل، وهنا خاف الأطفال وعادوا يهرولون تجاه البلد. لكن عبد المولى قال لنفسه : "سوف أذهب وحدى حتى لو امتلأت الأرض بالشياطين". وعلى الرغم من هذا الإصرار فإنه أحس فى داخله بالخوف. يقول : "أردت أن أعود لكن محاولتى لم تعد مجدية... من على البُعد سمعت ضرب دفوف تحملها الريح. انتبهت على هلال وليد كشقة البطيخة يتسحَّب فى السماء. همست : التلة بعيدة والقمر ليس بدليل " (ص٤١). ويلاحظ أن اللغة فى الواقعية السحرية عنصر مهم، ولا تقل أهميته عن كل العناصر الأخرى. إن اللغة فى حد ذاتها تستطيع أن تصنع واقعها السحرى من خلال المجازات والاستعارات والكنايات، والتراكيب المتصلة بطريقة معينة. وكل هذا عندما يتداخل مع العوالم السحرية الأخرى يقدم دلالة كلية للنص مختلفة تمام الاختلاف عن النص بمفهومه الواقعى الصرف.

وعندما اقترب عبد المولى من التلة وجد مجموعة من الناس يختلفون عن أهل البلد العاديين اختلاف الواقع السحرى عن الواقع العادى. من هؤلاء المواوى - هكذا يسمى - وهو شخص من الغجر له أوصاف غريبة فصلَّها لنا الراوى الصغير عبد المولى النورى. ويقول لنا عبد المولى إنه عندما تعب من النظر والمخاوف، كأنه غفا أو أخذته سنة من النوم، أو أصابه سحر مما أمامه رأى طاقة السماء تنفتح وتشع بالضياء

وتهبط منها الملائكة المجنحة وتدور بالمكان فيما تهب روائح الجنة. وكانت هذه هى ليلة القدر. وفى الحال انداحت حلقة من الغجر رجالاً ونساء وقامت غجرية جميلة ترقص على إيقاع دف. وهنا انفتحت أمام عينى عبد المولى أبواب من حدائق مزهرة أخذت الملائكة تطوف بها. بعد ذلك ننتقل إلى مشهد شق صدر الطفل عبد المولى، وقد بدأ هذا المشهد بأن طلب المواوى الورد والزنجبيل والزعفران والكافور والصندل الأبيض وأذابها فى الماء وأخذ يتمتم : "الحرف أصل الكلام، والعرس قائم على الحرف" ثم شق صدر الطفل وانتزع قلبه ووضعه فى إناء، ثم غسله ونظفه وكتب عليه بالقلم البسط حروفًا وكلمات. ويحسن أن ننقل هذه الفقرة من المشهد التالى التى تقول : "تواصل دق الدفوف وصوت الناى والمزمار، وهللت فراشات فوق النار الغجرية، وشعت على التلة بهجة من الجنة. وضع فى صدرى قلبى، فانتثرت نجومى التى تتبعتها حتى آخر عمرى، وقلت لجدى الذى كان يلبس وزرة ملونة ويعتمر عمامة هائلة على رأسه وممسكًا بيده الصولجان : انظر ياجدى إنها نجومى. لكنه لم ينظر لى وقال : الضنى عقوبة القلب والسفر طويل. ثم وضع بيدى حبات التمر وقال قبل أن يختفى وجهه : أشبع جوعك. (ص٤٤). وأخيراً وضع المواوى شمعة فى فانوس عبد المولى فشعت أنواره من جديد، وقال له : "خذ يمينك عند المنحنى القادم. لسوف تصل للبلد مع طلوع النهار".

وبهذا يكون سعيد الكفراوى قد نجح فى أن يقدم لنا قصة من الواقعية السحرية، من حيث اللغة، والبناء، والتقنيات، وعناصر القص التى تجمع، فى موازنة دقيقة ومحسوبة، بين الواقعى والسحرى. ولا شك أن القارئ الكريم يعرف جيداً أنى نبهت كثيراً إلى أن الواقعية السحرية لا تتحقق باللجوء إلى عوالم عجائبية أو أسطورية أو سيريالية فقط، وإنما لابد أن يقوم كل هذا على أساس متين من الصياغة الشكلية التى تظهر فيها أحدث ماتم من إنجازات فى مجال القص، وذلك باستخدام تقنيات حداثية فيها براعة ومهارة وقدرة على الإبهار.

قصص واقعية ذات طابع خاص

وهى قصص "عريس وعروسة" و"فى حضرة السيدة" و"ضربة القمر" و"عشب مبتل" و"رائحة الليل". وبالطبع لن نتوقف عند كل قصة من هذه القصص الخمس وبالتالى فإننا نأخذ نموذجين فقط يدلان على الباقى، وهما قصة "ضربة القمر" (ص٩٣) وقصة "عشب مبتل" (ص١٣٩). فى قصة "ضربة القمر" نجد امرأة متزوجة من شخص كنيته أبو هشام، جاءها زوجها القديم المتوفى فى المنام، واسمه "عبد المنعم" وعتب عليها انقطاعها عن زيارته فى المقبرة. كان هذا فى يوم اثنين، وقررت أن تخبر زوجها بأنها ذاهبة لزيارة زوجها القديم وفعلاً جاء يوم الخميس فتأهبت للزيارة، وحاول أبو هشام منعها لكنه لم يفلح فى ذلك فطلب منها أن تأخذ معها "عديتين برتقال"، وحبة كحك وقرص، وكيلو حلويات لتوزيعها رحمة ونور على أرواح المسلمين" (ص١٠٢) قصة واقعية تماماً، لكن المؤلف تعمَّد أن يعدِّل من مسار السرد الواقعى باستخدام الحلم وتوظيفه بما يخدم هدفه، وكذلك باستخدام لغة قريبة جداً من التناول السحرى. فعندما ذهبت المرأة إلى إحدى صديقاتها لتخبرها بالحلم المذكور وتطلب منها المشورة وهل لابد من إبلاغ الزوج أبو هشام بذلك يصف لنا الراوى هذا المشهد على النحو التالى : "شبكت ذراعيها على صدرها، وأطرقت، وأخذها القمر الذى كان نوره بلون الفضة يسقط على الرمال فيفرش على الأديم بهجة، وخضعت لمشاعرها وانسحبت إلى ما رأته رأى العين. عينان دامعتان، وذراعان نحيلان، وقامة مديدة تنقبض وتتداخل فى نفسها فتصبح ككومة من ثياب". ولاشك أن هذه اللغة الشاعرية السحرية تقوم بتعديل السردية الواقعية للنص لتصب فى فضاءات أخرى، وتثير ضروباً من المشاعر والانفعالات المبهمة التى تشبه لغة الشعر الحديث. مثال آخر لهذه اللغة الشعرية نجده عندما جرى حوار فيه حدة بينها وبين زوجها أبو هشام. بعد ذلك يدخل بنا الراوى فى هذه المنطقة السحرية قائلاً : "وغاب عنها صوته وراحت لبعيد يتسلل إلى قلبها أصوات أخرى آتية من زمان كأنها الريح التى تسكن البيوت التى هجرها أهلها والتى تجىء

فجأة، وتذهب فجأة، فتخلف فى فضاء الروح.. خزان ملابس.. ومفاتيح مبعثرة... وصوانات مرايا لامعة... وشراشف لها رائحة أوادم رحلوا عنا... إلخ" إذن القصة واقعية لكن المؤلف استطاع أن يضفى عليها مسحة سحرية خفيفة من خلال اللغة التى حلّق بها فى أجواء بعيدة عن جو الواقعية فى بعض المشاهد.

ننتقل إلى القصة الأخرى وهى "عشب مبتل" فنجدها أيضاً قصة واقعية : امرأة سافر زوجها، وشوقها إليه يزداد يوماً بعد يوم. وظل رجل يطاردها حتى ابتل عشبها وأحست بالعار. والقصة يمضى فيها السرد على لسان الشخص الثالث فيما يتعلق بالمرأة، لكن الشخص الذى يطاردها يحكى لنا على لسانه (المتكلم)، ولا شك أن استخدام ضميرين مختلفين فى السرد يعدّل من واقعيته، وإضافة إلى ذلك نجد اللغة المحلقة المبهمة على نحو ما يحكى لنا الشخص المطارد فى الفقرة التالية : "ولما غادرت الميدان، واجتازت الشارع الرئيسى سقط كيس نقودها فالتقطته وقدمته لها وأنا أبتسم، ولما رأيت البحر ينظر ناحيتى أزرق وعميقًا غُصت فيه أبحث عن عناقيد اللؤلؤ، وفروع الشجر الملون، وأستحم فى القاع الحميم". فالجزء الأول من هذه الفقرة -كما هو واضح- واقعى صرف، أما الجزء الثانى (عن نظر البحر ناحيته) فقد حدث له تحول سحرى أو سريالى. ولو أن مثل هذه المشاهد أخذت مساحة واسعة فى القصة لكان لنا معها شأن آخر، لكن السرد فى غالبيته واقعى، ولهذا قلنا إنها واقعية ذات طابع خاص أو إنها واقعية دخلت عليها بعض التعديلات.

قصص واقعية صرفة

وتضم المجموعة (أو المختارات) ثلاث قصص من هذا النوع وهى "بيت للعابرين" و"صورة ملونة للجدار" و"سيدة على الدرج". وفى قصة "بيت للعابرين" (ص١١١) نجد صبرى بطل القصة تتصل به امرأة اسمها سمية ربطته بها صلة أيام الصبا فيتوجه إليها فى المنصورة، يزورها فى بيتها ويتذكران أيام زمان. وأحيانا تقابلنا فى القصة

فقرات فيها ارتقاء فى اللغة لكنها فى كل الأحوال تظل فى إطار السرد الواقعى الخالص، وذلك مثل قوله : "برق الشعاع ضارباً أقصى تجاويف الدماغ، فضوَّت الذاكرة، وتبدد ظلام النسيان، فيما تجمعت صورتها جزءاً جزءاً، الصبية الصغيرة التى كانت على عتبة الشباب، بضفيرتها الوحيدة، وقلادة الذهب، والبسمة المنورة، والغمازتين". أو قوله : "دخلت المنصورة فى الضحى. المدينة التى لم أرها من سنين. المنصورة.. لؤلؤة من ذكريات تسكن فى القلب.. حكايات من الزمن القديم تنهض من النسيان حزمة من شرايين حية".

أما قصة "صورة ملونة للجدار" (ص١٢٩) فبطلاها زوجان يحتفلان بعيد زواجهما العشرين. الزوج لديه إحساس بأنه كبر بعد أن امتلأ رأسه بالشيب، والمرأة مازالت محتفظة برونقها وجمالها، وعندها أمنية صغيرة هى أن يُلتقط لها صورة زفاف فى هذه السن. وهذا ماحدث وأثار دهشة الآخرين. والقصة فيها حنين واضح إلى الماضى كما هو الحال فى معظم قصص سعيد الكفراوى. وتشف اللغة أحياناً فى هذه القصة لكنها تظل أيضاً فى إطار السرد الواقعى. مثال ذلك الفقرة التالية : "بعد وقت قصير خرجت وهى ترتدى فستان الزفاف. فستان من الدنتيلا الموشاة بخيوط الحرير. رسومات لفروع نباتية مزهرة تنتهى ناحية شمس مخرزة بأشعة تمتد على جسدها الحى. طرحة خفيفة من نسيج غالى الثمن، تغطى رأسها الجميل الدقيق، وصحبة الأزهار الملونة تحتضنها بحنو يثير الغرابة والدهشة".

وفى قصة "سيدة على الدرج" (ص١٦٣) نجد الراوى يحكى عن جارته الأرملة وهى مسيحية مات عنها زوجها منذ سنتين، وبالتالى فإنها محرم عليها الزواج بعده، ولذلك تقضى لياليها فى مطاردة ماضيها، وتعيش بقدر هائل من الجنون ذكريات زوجها الراحل. وأحياناً تضعف وتقول له إن رجلاً حياً أفضل من كل الرجال الميتين، لكنها فى النهاية امرأة صعبة المراس، وحيدة وتقاوم بعزة نفس.

قصص تحتاج إلى تناول مختلف

وهى ثلاث قصص، فى هذه المختارات، أولاها قصة "زبيدة والوحش" (ص٦٣). وهذه القصة لها عنوان جانبى هو "رؤية فى نصين". النص رقم ١ عن ثور أبو سلامة وأخته زبيدة، وهو ثور له شهرة واسعة فى القرية والقرى المجاورة، ويأتى إليه أصحاب البقرات طالبة العشر من أنحاء كثيرة لدرجة أنه يعانى كثيراً من الإرهاق. وهذا النص واقعى صرف لكنه ينتهى بمشهد يتجاوز الواقعية يحسن أن ننقله كاملاً. يقول :

"الصبح بدرى نهض أبو سلامة، صلى وأفطر، وتوجه ناحية الزريبة. دفع بابها فلم ينفتح، كأن شيئًا يعوقه. دفعه بكتفه فانزاح. حرر جسده بصعوبة. كان الأدهم الحكيم (يقصد الثور) مرميًا على جنبه، تسد رأسه فتحة الباب. ركع الرجل على ركبته يتحسس ثوره وتاه فى الأسباب. همس وهو يتأمل البهيم "ياخرابى" إلا أنه وهو فى العتمة التى بدأت تزول رأى أخته زبيدة الأرملة الجميلة ذات الثلاثين ربيعًا، والتى تعيش خرافتها، تحنى جسدها -له المجد- وتخرج من رضاعة ثوبها ثديها الأيمن الذى ينير عتمة الزريبة من غير زيت، وتقبض بكفها عليه، وتعصره بنشوة جليلة مشبوبة، فينساب سرسوب اللبن فى خطوط حيث التخوم البعيدة، تخوم عشق الحياة والموت" (ص٧١) وبهذا المشهد الأخير يكون الراوى قد ختم النص الأول بأسلوب يقترب من الواقع السحرى، حيث يحدث نوع من التكامل البشرى أو التوالد بين الثور وزبيدة وكأن كلا منهما مرتبط بالآخر برباط متين على تخوم عشق الحياة والموت. فكل منهما له دور فى تخصيب الحياة للآخرين بينما هو فى أشد الحاجة إلى تخصيب حياته نفسها. وهذا إن دل فإنما يدل على أن سعيد الكفراوى، العاشق لأدب أمريكا اللاتينية، تتجاذبه دائمًا الرغبة فى الخروج من أسر الواقع حتى ولو جاء ذلك فى مشهد واحد يختم به نصا واقعيا خالصا. ويأتى النص رقم ٢ من هذه القصة استكمالاً لهذا المشهد الأخير، وإن كان يغوص فى عمق التاريخ الفرعونى سيراً فى موكب روح بتاح إلى منف البعيدة القريبة، أو انطلاقًا فى حالة الفيضان من الظلام إلى النور، أو دخولاً إلى مراقد الآلهة

المتوجين... إلخ. وينتهى هذا النص بمشهد يشبه المشهد الأخير فى النص الأول يحسن أن ننقله هنا أيضًا، يقول : " تجرد من ثيابه فيما كان يطلع النهار. لم يكن أنثى ولم يكن ذكرًا، ينتشى بذاكرته الحية، وينتهى إلى ما اعتقده بيقين. لا يعرف الخوف منذ طفولته بأن الرؤية غير الرؤيا، وبأن ما يوجده الخيال غير مايوجده النظر، وأنه أمضى طوال عمره باحثًا فى البراح عن عمار لروحه، وسكن لاعتقاده، وحينما ابتسم فى الضوء الوليد وقبض على ثديه الأيمن، وضغطه بعشق الحياة والموت فاندفع حيث التخوم البعيدة سرسوب اللبن فغشيت الدنيا بغاشية البياض" (ص٧٧). وبهذا يتحول سرسوب اللبن من شىء يخص الأنثى إلى شىء يستطيعه كل الناس رجالاً ونساء، أى أنه هنا رمز لعشق الحياة والموت. وإذا كانت زبيدة قد خرج منها سرسوب اللبن على النحو الذى شهدناه من قبل فإن راوى القصة هنا، وهو الطفل عبد المولى، ظهرت منه أيضًا هذه الخاصية، أى أن هناك حالة تراسل رمزية بين كل الأحياء بشرًا وحيوانات وجمادًا. ولاشك أن نهاية النص رقم ١ وهذا النص رقم ٢ بكامله قد أعطى لهذه القصة الواقعية مذاقًا خاصًا.

أما قصة "كشك الموسيقى" (ص١٠٣) فيتجسد فيها موضوع الحنين فى قصص سعيد الكفراوى خير تجسيد. وبطلها شخص بلغ الخمسين من عمره يحن إلى الزمن الجميل. وقد قدَّم لها المؤلف بالعبارة التالية : "أيتها المدينة التليدة من ذا الذى أطفأ روحك ؟ " ثم قسمها إلى خمس مقطوعات، يقول المقطع رقم (١) بكامله : "بالمختصر غير المفيد. عليك أن تصعد حتى قلعة الجبل القديمة، فتملأ رئتيك بالهواء، فلربما ساعدك هواء الجبل أن تجفف دموعك". وبالطبع فإن صعود الجبل يعنى الهروب من حالة التلوث التى أصبحت تطاردنا فى المدن المكتظة بالسكان والسيارات. ويقيم الراوية مقابلة مهمة بين الماضى والحاضر عندما يقول : "هيه ما الذى تريده ؟... تكلم يا من يحيا فى الماضى. هذا ما تبقى من أيام الموسيقى والغناء. محلات مسكونة بالغبار، وخشب على الجدران يحمل مرايا باهتة صفراء، لا تعكس سوى ظلام الأخيلة بإطارات

رصينة من خشب كالح، ورسومات على الحائط لعدد من الموسيقيين القدامى، وآلات شرقية معلقة على الجدران، عزفت بغير ضنى فى مجالس الطرب، وأبهاء الحريم. حتى الزمن فقد رائحته، وحتى البيوت كبسها الغيم، وتوحدت مثل عجائز من زمن قضى عليه" (ص١٠٨). وهذه الفقرة تمثل بؤرة هذه القصة التى تبدو كأنها معزوفة موسيقية حزينة، مقسمة إلى عدة مقاطع، تنعى الزمن الجميل الذى رحل ولم يعد فى الإمكان استعادته. وكانت الموسيقى فى ذلك الزمن مثل الزائر الجميل الذى يذهب إلى الناس فى كل مكان يمكن أن يتجمعوا فيه وتمضى الفرقة تطوف بالقرية أو فى الأحياء الشعبية أو غيرها من الأماكن، والأطفال والناس من كل الأعمار يسيرون أمامها ووراءها فى مواكب مهيبة تستدعى الخشوع والتأمل وتثير المخيلة. أين نحن من هذه الأيام الجميلة التى تحولت فيها الموسيقى، خاصة فى الأفراح والحفلات بالقاعات والفنادق والسرادقات، إلى عنف وصخب لا مثيل له فى أى مكان فى العالم ؟ بهذه القصة الجميلة يعيدنا سعيد الكفراوى إلى الزمن الذى مضى، ويقدم لنا أمثلة للقبح الذى نعانى منه الآن. وكل هذا فى لغة سردية متألقة وبناء قصصى محكم.

ونختم تحليلنا لهذه المختارات المتميزة بقصة "رفة جفن" (ص١٢١) وهى قصة تقيم عالمًا موازيًا للعالم الواقعى على طريقة فرانز كافكا. وبؤرة هذه القصة – فى رأيى – تتمثل فى الفقرة التالية : " وظللت طوال جلستى فى هذا البيت أمارس من غير وعى إشعال روحى، داخلاً فى نفق ذاكرتى، منتهيًا إلى تأمل تلك المسافة بين التذكر والحنين". وهذه هى الفقرة الأخيرة فى القصة التى تبدأ بشخص يمضى فى طريق يوصل إلى البحر، ودائمًا ما يأتيه صوت البحر رتيبًا بالمخاوف والحنين : "أنت جئت تبحث عن مصيرك أيها القادم لآخر الأرض". كان الرجل يبحث عن مكان يؤويه أو يستريح فيه حتى لو كان درجة سلم، وقابلته امرأة وأخبرته أن لديها المأوى وكانت هذه السيدة قد خرجت له من حيث لا يحتسب. قادته السيدة إلى المكان الذى سوف ينزل فيه، فأخذ يتأمل الصور الملونة على الجدران لعائلة ترتدى ملابس أغوات بادوا،

صارمى الوجوه تحدق عيونهم فى الفراغ المحبوس تحت الزجاج. وتأمل صورة لسيدة على الجانب الأيمن للجدار تبتسم بورع، أخذ يقارن بينها وبين السيدة التى تقوده الآن. سحره البيت بأثاثه الرصين ورائحة البخور المحترق والتى لم يستطع معرفة من أين تهب. وكان كلما كلم السيدة عن الإيجار ترد عليه : ليس وقته الآن. وقد سألته بعد ذلك قائلة : على فكرة أنت لم تسألنى لماذا هذا البيت خال ؟ ثم ردت عليه : يقولون عنه فى البلد إنه مسكون. وهكذا تمضى القصة فى هذا الجو الكافكاوى المبهم السحرى.

وعلى أية حال هناك تداخلات كثيرة بين العالم الكافكاوى والواقع السحرى. وهناك قول مشهور لجابرييل جارثيا ماركيز يشير إلى أن أول قصة كتبها كانت بعد أن قرأ الجملة الأولى من رواية "المسخ" لكافكا التى تقول : "عندما استيقظ جريجوريو سامسا من نومه وجد نفسه، فى سريره، وقد تحول إلى حشرة هائلة" يضيف ماركيز : "قلت فى نفسى ياللهول، هل يمكن أن يحدث هذا وكتبت أول قصة لى". ومعروف أن كافكا هو أحد الملهمين الكبار لكتاب الواقعية السحرية كما شرح ذلك باستفاضة ماريو بارجس يوسا فى كتابه "جابرييل جارثيا ماركيز.. قصة متمرد". ولكن هناك فروقًا كثيرة أيضًا بين عالم كافكا والواقعية السحرية يمكن أن نفصلها فى مكان آخر غير هذه الدراسة.

المجموعة القصصية "قرن غزال"

للقاص خيرى عبد الجواد

هذه المجموعة صدرت عن "دار سندباد للنشر والتوزيع" عام ٢٠٠١، وتضم خمس قصص فقط، لكن هذه القصص الخمس تفجر قضايا وموضوعات فى غاية الأهمية. فالقصص الثلاث الأولى وهى "العشة" و"عفريت سيد دعبس" و"المخطوط" تضعنا أمام إبداع جديد فى القصة القصيرة العربية المعاصرة يتمثل فى "الواقعية السحرية". ومن الواضح أن خيرى عبد الجواد استطاع أن يستوعب هذا التيار العالمى فى فن القص استيعاباً يجمع بين الفهم والاستعداد الشخصى للكتابة فى هذا النمط. فخيرى عبد الجواد، من واقع حياته واهتمامه بالمخطوطات النادرة وكتب التراث الفريدة، يقترب من جو الواقعية السحرية. ومعروف أن أحد الروافد المهمة فى هذا التيار العالمى يأتى من التراث العربى. فقد كان خورخى لويس بورخيس، وهو أحد أعلام هذا التيار، شديد الاهتمام بكتب الذخائر العربية مثل "ألف ليلة وليلة" (التى كان يحملها معه أيان ذهب) وكتاب "الأغانى" لأبى الفرج الأصفهانى وغيرها من الكتب، وله مقالة مشهورة وطويلة عنوانها "مترجمو ألف ليلة وليلة". والمدقق فى قصصه وكتاباته يلمس تأثره الواضح بكتب التراث العربية. أما جابرييل جارثيا ماركيز فأذكر أنى فى دراسة لى عنه، قلت إن التأثيرات الواقعة عليه جاءت من ثلاثة مصادر أساسية هى : حواديت جدته التى لم يمل الحديث عنها، وقصص "ألف ليلة وليلة" التى قرأ مختارات منها فى طفولته ثم فُتن بها بعد ذلك، وأعمال الروائى المشهور فرانز كافكا. والأخير هو أول من حفزه إلى كتابة أول قصة فى حياته. ويحكى لنا هذه الواقعة صديقه بلينيو ميندوثا فيقول إن اهتمام

ماركيز بالقصة بدأ فى ليلة قرأ فيها رواية "المسخ" **Metamorfosis** لكافكا، وعندما قرأ الجملة الأولى فى الرواية التى تقول : "عندما استيقظ جريجوريو سامسا ذات صباح، بعد حلم مزعج، وجد نفسه وقد تحول فى سريره إلى حشرة هائلة" أغلق جابرييل الكتاب قائلاً لنفسه : ياللهول ! هل يمكن أن يحدث هذا !! وفى اليوم التالى كتب أول قصة فى حياته(١).

والواقعية السحرية، مثل أى تيار أدبى، يدور خلاف كبير حولها، لدرجة أن أحد النقاد وهو أمير رودريجيث مونيجال **Emir R. Monegal** وصف الجدال حولها بأنه يشبه حوار الطرشان : الجميع يتكلمون ولا أحد يستمع(٢). وقد شرحت الواقعية السحرية من وجهات نظر كثيرة، بعضها ربط بين السحرى والعجائبى، وبعضها ربط بين السحرى والأسطورى، وبعضها وصل إلى نوع من التطابق بين الواقعية السحرية والسريالية، أو قال إن الواقعية السحرية فى أمريكا اللاتينية ماهى إلا امتداد للتيار السريالى فى أوروبا. ولكننى، على كثرة ما قرأت فى هذا الموضوع سواء على مستوى التنظيرات أو على مستوى الإبداع، أجدنى أكثر اقتناعًا بما قدمه جابرييل جارثيا ماركيز فى هذا الصدد. ومجمل ما ورد من كلامه فى ذلك يشير إلى أن الواقعية السحرية لها من اسمها نصيب واضح، لأنها فى واقع الأمر تجمع بين الواقع والسحر، ولهذا ذكر لنا ماركيز فى حوارات كثيرة أجريت معه أن أعماله ليس فيها جملة واحدة لا تستند إلى الواقع. الواقعية السحرية إذن تجمع بين الواقع والفانتازى، لكن ليس معنى ذلك أن يتخيل المرء أو يخترع كل ما يعن له دون ضوابط. لأن المسألة عندئذ تتحول إلى نوع من الأكاذيب. والأكاذيب فى الأدب أكثر خطورة منها فى الحياة

---

(١) بلينيو ميندوثا، "رائحة الجوافة – محادثات مع جابرييل جارثيا ماركيز" دار نشر بروجيرا Bruguera، الطبعة الثانية، ١٩٨٣، برشلونة، إسبانيا، ص٥٧ – ٥٨.

(٢) نقلت هذه الكلمة عن ميشيل بلنسية – روث، جابرييل جارثيا ماركيز الخط والدائرة ومسوخ الأسطورة، دار نشر جريدوس، مدريد، ١٩٨٣، ص١١.

الواقعية. ومما قاله ماركيز فى ذلك : "إن الأشياء الأكثر دخولاً فى حالة الاعتساف الظاهرى تحكمها قوانين. والمرء يستطيع أن يزيح مساحة العقل بشرط ألا يقع فى الفوضى، أى فى اللاعقلانية المطلقة". فجارثيا ماركيز إذن يكره اللاعقلانية المنفلتة، وعندما سأله ميندوثا عن سبب ذلك قال : "لأننى أعتقد أن الخيال ما هو إلا أداة لتشكيل الواقع. لكن مصدر الخلق أولاً وأخيراً هو دائمًا الواقع، أما الفانتازيا، أو الاختراع الخالص والبسيط، على طريقة والت ديزنى، فهو أكثر الأشياء إثارة لكراهيتى"[1] وليس معنى ذلك أن الجمع بين الواقع والسحر أو الفانتازيا ينتج بشكل آلى واقعية سحرية، لأن هناك شروطًا أخرى كثيرة لابد أن تتحقق كى تؤدى إلى إبداع قصصى حقيقى، من ذلك التناول الشعرى للواقع، واستخدام لغة تتواءم مع هذا الواقع السحرى وتتناغم معه، والموهبة والوهج الفنى، ومعرفة استخدام التقنيات الجديدة فى فن القص، واستيعاب الأعمال الإبداعية البارزة، وانسجام الرؤية بما يتفق مع جوهر الفن، وغير ذلك من شروط وظواهر لا تتحقق إلا عند كاتب متميز.

على ضوء هذه المقدمة الموجزة سوف نفحص ماكتبه خيرى عبد الجواد فى قصصه الثلاث : "العشة"، و"عفريت سيد دعبس" و"المخطوط".

فى قصة "العشة" نجد الجانب الواقعى يتمثل فى قيام بطل القصة (وراويها) ببناء عشة فوق السطوح بهدف حماية الشقة من أشعة الشمس صباحاً، هذه واحدة. والثانية أن تقضى فيها الأسرة فترة المساء والسهرة. والثالثة هى أنه من الممكن أن يناموا فيها. وكان بإمكان الكاتب أن يقدم لنا قصة واقعية تقليدية تقوم على بناء العشة، وتعاون الأسرة كلها فى هذا البناء، والهدف من ذلك.. إلخ. ولكن خيرى عبد الجواد أراد أن يقدم واقعية أخرى هى "الواقعية السحرية"، وقد نجح فى ذلك بشكل رائع لأنه وضع القارئ فى جو سحرى متكامل، يحمل خصائص الواقعية السحرية. ولهذا سوف نجد الجانب السحرى أو الفانتازى فى القصة يتمثل فى العناصر التالية :

(١) انظر بلينيو ميندوثا، المرجع السابق، ص٤٢.

١- أنه استحدث نوعًا من التعالى بالمفهوم الترانسندنتالى **transcendental** لهذا الحدث البسيط، فقد جعله ضمن كشوفاته الخاصة فى الآونة الأخيرة حين يوغل فى الميتافيزيقا فيطير من أمام زوجته مبحراً نحو عوالم لا يمكن أن تراها أو تدرك كنهها. وهو من خلال الميتافيزيقا، عندما يكون فى حمام بيته وتأتى له زوجته بالطعام، يتخيل نفسه على الشاطئ فى الساحل الشمالى فيشعر بسعادة، لكنها مؤقتة، أما فكرة إقامة العشة فقد منحته سعادة دائمة. ولهذا تعجب ذات مرة من أنه طوال خمسة عشر عاماً لم تواته فكرة بهذا العمق على الرغم من أنه لم يتغير شىء، فمازال يسكن فى الدور الأخير، ومازالت حرارة الشمس تصيبه أحيانًا بالجنون.

٢- إن الدافع الذى جعله يفكر فى بناء العشة كان دافعًا سحريًا لأنه حر جهنمى يستمر تسعة شهور. وهو خلال هذه الفترة كان يتعامل مع زوجته بطريقة غريبة جدا (أو غرائبية)، فهو لا يطيق سماع صوتها أو الاقتراب منها. فقط يجلس أمامها عاريًا إلا من سروال، وعلى ركبتيه يضع فوطة يقربها كل خمس دقائق من وجهه وصدره... إلخ.

٣- إن بانى العشة (وهو الراوى أو بطل القصة) ليس شخصا عاديا، فعندما قرر البناء استدعى ماقرأه عن سيد البنائين، وبروح ملهمة كان يثبت القواعد، ويملأ الفراغات، ويقيم الأسقف. أما يوم مولده فقد كان علامة فارقة فى تاريخ أمه، وأمته العربية من المحيط إلى الخليج، لأنه تزامن مع قيام ثورة ٢٣ يوليو، وقد حاول مراراً الخروج بدلالة تربط بين الثورتين : ثورة مولده وثورة يوليو، دون جدوى. ثم إنه كان هو الملتزم الوحيد بمبادئ الثورة الستة، وقد طبقها على أسرته فى دقة وصرامة.

٤- أما العشة فى حد ذاتها فقد حدث لها تحول سحرى من كونها بناء هشا قائمًا على أعمدة لا تتحمل هبة ريح إلى بناء ملهم صنعته يد صانع ماهر على مشارف اكتشافات فلسفية خاصة وعميقة. وكم كان يصيبه الزهو عندما يلمح الجيران يقفون على أسطح المنازل المجاورة يقضون الساعات فى تأمل هذا البناء المبهم بانبهار ودهشة. ويلاحظ أن زوجته هى الوحيدة التى لم يبهرها هذا البناء، فهى لم تكلف

نفسها عناء إلقاء نظرة واحدة على مايفعله. ولاشك أن سبب هذا، فى القصة بالطبع، هو أن الزوجة تندرج ضمن الجانب الواقعى، فهى الوحيدة التى تدرك حقيقة ما يجرى، ولا تثق فى أوهام زوجها وأحلامه غير الواقعية. والقصة، فى هذا الملمح، تذكرنا بالثنائية المشهورة فى رواية دون كيخوتة للروائى الإسبانى ميجيل دى سيرفانتيس، فقد كان دون كيخوته يمثل الجانب الخيالى الحالم الذى يستهدف إصلاح العالم، ولهذا كان يدخل فى معارك خاسرة مع طواحين الهواء مثلاً ظناً منه أنها كائنات شريرة تستحق العقاب، أما تابعه سانشو بانصا فقد كان على العكس من مثالية سيده لديه وعى واقعى بأن هذه هى طواحين الهواء وليست كائنات شريرة، وكم كان يتدخل لمنع سيده من الدخول فى المعركة الخاسرة دون جدوى.

وعندما اكتمل بناء العشة تساقطت الدموع من عينى هذا البانى الملهم، وهذه ثانى مرة بكى فيها فى حياته، وكانت الأولى عند وفاة أمه. وقد بكى بالطبع من الفرح، لأن حلمه قد تحقق. وكما يقول فإنه كان مؤهلاً دائماً لصنع شىء حقيقى وعبقرى، وهاهى الفرصة قد جاءت، وبدأت معالم العشة فى الظهور : عشة مربعة الجوانب، كل مربع صنع كما لم تصنع المربعات من قبل، وكل مربعين يكونان زاوية هى النموذج المستحيل للزوايا، والأعمدة مغطاة بعناية فائقة بالبوص المجدول، وفى المنتصف تماماً كان يقف العمود الأساسى الذى ذكَّره ببهو أعمدة الكرنك (هكذا!!).. إلخ. ومن بين أهداف بناء العشة رغبة هذا البنَّاء العبقرى فى أن يوجد شكلاً للعمارة العربية يتفق مع المضمون، وكانت له من قبل محاولات لتحقيق ذلك فى الشعر أولاً ثم فى النثر، وهاهو الآن ينجز ماعجز عن إثباته شعراً ونثراً. ثم إن كل الخطط الخمسية التى وضعها لحياته قد فشلت مثلما فشلت الخطط الخمسية للثورة. لكنه أخيراً نجح فى بناء العشة، ذلك البناء المدهش الذى يعبر به القرن الواحد والعشرين بخطى واثقة. وهكذا تتحول العشة من بناء هش متواضع إلى بناء عبقرى يشبه معبد الكرنك، وكل هذا بالطبع من خلال هذا العالم الفانتازى الذى استطاع خيرى عبد الجواد أن يجسده فى كلمات وجمل ورؤى سحرية عميقة ومبدعة.

٥- ونأتى أخيراً إلى خطة الاحتفال ببناء العشة لنجدها تقوم على المفارقة الشديدة بين وضع العشة الواقعى ووضعها السحرى. ولما كان الوضع السحرى فى القصة هو الأساس فسوف نجد أن الاحتفال يتناسب مع بناء قصر وليس مع بناء عشة : فقد طبع دعوات، وكان يخرج كل صباح حاملاً حقيبة مملوءة بخطابات الدعوة ليمر على معارفه ليقدم لهم الدعوة فى جمل قصيرة ومكثفة مثل : يسعدنا أنا وزوجتى تشريفكم غداً، أو مثل : سوف نفتتح كوخنا الصيفى ويسرنا وجودكم بيننا. وهكذا تحول بانى العشة وزوجته إلى فردين من طبقة الأرستقراطية يختصران الكلام قدر الإمكان، ويخرجانه بطريقة معينة فيها لطف ورقة و"إيتيكيت". أما وضع العشة ليلة الاحتفال فقد تحول إلى ما يشبه أوضاع القصور : أصص الزهور الملونة عند المدخل، وعلى باب العشة فرع عنبة بناتى وأشجار لبلاب وورق فضى، وعلقت فى الداخل أحواض بلاستيك تتدلى منها نباتات البوتس الخضراء الزاهية... إلخ، وبينما كان صاحبنا يفعل ذلك كانت بعض الأفكار السوداوية تهاجمه (وكلها آتية من الجانب الواقعى) مثل هذا الخاطر الذى يشير إلى أن أساس العشة لم يكن بالمتانة الكافية، فقد ثبت الأعمدة فى صفائح حبَّش عليها بالرمل والأسمنت، فلو افترضنا وقوع صفيحة فسوف تجر معها كل الصفائح وكل الأعمدة وتنهار العشة، لكنه كان يستبعد هذه الأفكار السوداوية. وقد اختار صاحب العشة أن تجمع ليلة الاحتفال أربع مناسبات كبرى هى : يوم أن هب الجيش وثار، ويوم مولده، ويوم زواجه، ويوم اكتمال بناء العشة.

وعندما اكتمل شمل المدعوين، وبالطبع كانوا كثيرين جداً تتحملهم عشة سحرية لا عشة واقعية، قام صاحبنا فيهم خطيباً، فاعتلى طبلية كانت ملقاة فوق السطوح وتقمص روح مارلون براندو كما شاهده فى "الأب الروحى" (وهكذا تعكس اللغة أيضاً المستويين الواقعى والسحرى، الطبلية المهملة فوق السطوح وروح مارلون براندو)، وبعد أن قدم لهم امتنانه وزوجته أخبرهم أن الحفل سوف يبدأ بقص شريط هذا الكوخ

الصيفى المتواضع، كأنه هنا صاحب قصر حقيقى لا صاحب عشة، لكن التواضع أمام الناس يأتى من باب اللياقة والأدب!. وأخيراً دخلوا العشة فوجدوا فيها كل مالذّ وطاب، وأخذت الأحاديث، أثناء الأكل، تدور حول هذا البناء الرائع، وعن تلك النسمات الطرية المنعشة التى يحسون بها... إلخ، لكن الجانب الواقعى يظهر فجأة فتشتد الريح ساعة الفجر (فجر الرابع والعشرين من يوليو) وتبدأ العشة تهتز وتتمايل حتى جاءت موجة هواء قوية فطارت العشة فى الفضاء، ولأن الراوى كان يحس بأن كل أحلامه قد طارت فى لحظة فقد جرى إلى عامود المنتصف، فاحتضنه وطوّقه بساقيه متشبثًا به، وانتبه المدعوون أخيراً إلى العشة وهى تطير فى الفضاء، ورأوه يرتفع مع العشة متشبثًا بالعامود، وأخذا يعلوان حتى غابا عن الأنظار. وهكذا تنتهى قصة العشة نهاية واقعية وسحرية أيضاً، وبهذا يكون خيرى عبد الجواد قد نجح فى الإمساك بالخيطين الواقعى والسحرى إلى آخر كلمة فى القصة. ولا شك أن هذه براعة فنية، ولهذا فإنى أعتبر قصة "العشة" نموذجًا مهمًا من النماذج الممثلة للواقعية السحرية. وهذا إن دل فإنما يدل على أنه استطاع أن يستوعب الأصول الفنية لهذا التيار المدهش فى الأدب العالمى، وهو لم يصل إلى هذا إلا باستيعابه أولا لفنون الحكى فى تراثنا العربى، والتى مثلت - كما أسلفت - رافداً مهما من روافد الواقعية السحرية فى أمريكا اللاتينية. وقد أشار خيرى عبد الجواد فى فقرة وردت بقصة العشة -على لسان الراوى بالطبع- إلى أنه تحول من كتابة الشعر إلى النثر وكتب عدة قصص يرد بها على الأجيال السابقة التى قال عنها إنها تحس بالدونية تجاه الغرب ولا تعتز بعروبتها. أما هو فقد استوحى قصصه من البيئة الشعبية، ومن أشكال الحكى العربى.

عفريت سيد دعبس

وإذا كنا فى قصة "العشة" قد رأينا الغلبة للعناصر السحرية فإننا فى القصة الثانية "عفريت سيد دعبس" سوف نجد نوعًا من التوازى أو "الثنائية المتوازنة" بين

الواقعى والسحرى. فالقصة نصفها الأول واقعى خالص، وإن كانت اللغة تضفى عليه أحيانًا جوًا سحريًا، ونصفها الثانى سحرى يستلهم التراث العربى بصفة أساسية بل مطلقة. وتبدأ القصة بفقرة نعتبرها مدخلاً إلى القسمين المذكورين، حيث يخبرنا الراوى أنه فى فجر يوم الثالث والعشرين من يوليو عندما يكون سيد دعبس عائدًا من مشواره اليومى، سوف تنشق الأرض أمامه ويخرج له عفريت حقيقى.

ونبدأ مع القسم الأول لنتعرف على سيد دعبس فنجده رجلاً علمانيًا، مثقفًا ثقافة مسرحية رفيعة المستوى، وهو يمتلك مزاج فنان مرهف الحس له تطلعات وطموحات ولديه خبرة واسعة بفن المسرح على الرغم من أنه لم يدرس دراسة أكاديمية. كان سيد دعبس يعمل فى شركة المياه الغازية التابعة للقطاع العام، ولأنهم كانوا يقدرون مواهبه المسرحية وإمكانياته فقد أوكلوا إليه تأسيس مسرح بالشركة صار هو المسئول عنه. وبينما كان ذاهبًا ذات يوم إلى عمله اكتشف أن الباب مغلق، وأن الشركة تم بيعها لإحدى الجهات الاستثمارية، وأنه قد تم الاستغناء عن جميع العمال دون إنذار مسبق.. فماذا يفعل سيد دعبس وهو ليس مؤهلاً لأى عمل آخر غير المسرح ؟ كانت أحلامه تفوق كل حد، فكم كان يتمنى أن يعطى فرصة كاملة ولو مرة واحدة فى حياته يخرج فيها كل طاقاته الكامنة والمختزنة، يتقمص أرواح أعظم ممثلى الأرض، ويحلق فى سماوات وذرى غير مسبوقة، لكن هاهى آماله تتهاوى، فحياته لم تكن سهلة، بل كانت نضالاً مستمرًا من أجل ألا يسقط فى التفاهة، ألا ينسحق تحت وطأة الفقر والجهل والمرض، ثالوثه الألد. أما ثقافة سيد دعبس فلم تكن تنتمى إلى الكتب بل إلى الثقافة التحتية التى يكتسبها أبناء الشوارع والحوارى والنائمون على الطوى. ولأن شغله الشاغل كان هو المسرح فقد كان إذا جلس فى مقهى يتنصت لما يدور حوله، ومرة سمع شبابا يتحدثون عن المسرح، وصعوبة الحصول على الدور المناسب فاقترب منهم وظل يحاورهم حتى أقنعهم بأن يتعاونوا معه فى المسرحية التى يعدها لمسرح بيت الثقافة. هكذا كان المسرح هو كل شىء فى حياته، وكان يحلم بأن يحقق فيه إنجازًا رائعًا، لكن

حياته لم تكن تخلو من العقبات والسدود التى تقف أمام تحقيق هذه الطموحات. ولا شك أن حياة سيد دعبس سوف تستمر هكذا، لأن حياة أمثاله -فى زمن العولمة- لن يكون لها من حل أو مخرج إلا عن طريق السحر. ولهذا يمهد القاص للقسم الثانى من القصة بمشهد يحمل دلالات عميقة : ذلك أنه بعد أن انتهى ذات ليلة من بروفة للنص المسرحى الذى يعده لبيت الثقافة توجهوا إلى المقهى، وقرب آذان الفجر أحس سيد ببعض التعب فاستأذن وانصرف ليقطع الطريق إلى منزله سيرًا على قدميه. فى هذه الأثناء شعر بلحظة سلام حقيقية مع نفسه واجتاحه سكون مفاجئ، فتساوى كل شىء عنده : الغنى والفقر، والحياة والموت. وكان الجوع قد أمضه فتلفت حوله فوجد امرأة وضعت مشنة أمامها تبيع بلح أمهات (وهنا يبدأ القسم السحرى) اشترى منها مايعادل نصف كيلو، وبدأ يأكل من البلح، لكنه لم يرم بأول نواة حتى ظهر له جنى، واتهمه بأن هذه النواة قتلت ابنه. كان الجنى يُدعى سمسمائيل بن حزازيل ملك ملوك الجن الأحمر، وحارس هذا المكان من خمسة آلاف سنة... وتنتهى المواجهة بين الجنى وسيد دعبس بأن يمهله الجنى أسبوعًا قبل أن يقتله، وخلال هذا الأسبوع حقق سيد دعبس كل أحلامه وطموحاته إلى أن صحت زوجته من النوم ذات صباح فلم تجده نائمًا بجوارها. إنه إذن قد اختفى. فهل قتله الجنى ؟ أم أن سيد دعبس عاش حياة جديدة إلى جوار الجنى أو فى عالم الجان ؟. وبهذا يكون خيرى عبد الجواد قد وجد فى العالم السحرى مخرجًا للطبقات الفقيرة والمسحوقة فى عصر العولمة، بعد أن استردت الرأسمالية البشعة كل ماحققوه من امتيازات ومكتسبات خلال عصر الاشتراكية.

وفى القسم الأول من القصة نجد اللغة فى بعض الأحيان -كما أسلفت- تضفى جوًا سحريًا على النص. من ذلك الفقرة التالية فى البداية، تقول : "لحظة القيلولة، وبينما قرية صفط اللبن تطفو فوق صهد الشمس، على أجنحة ملايين من أسراب الذباب الطنَّان، كان سيد دعبس قد بدأ رحلة العودة من موتته الصغرى عكس ملايين من البشر العاديين الذين بدأوا توًا هجعة الظهيرة. فتح عينيه نصف فتحة وحرَّك شاربه

يميناً ويساراً فطارت ذبابة كانت قد نامت بداخله، وتسربت أشعة الشمس من خلال فتحات الأبواب والشبابيك الوهمية ومن خلال سقف الحجرة. كانت حزم الضوء تهاجم الغرفة الوحيدة بضراوة. تثاءب وهو يزيح حزم الضوء الباهر بكف يده من فوق وجهه، وقام نصف قومة منزوياً فى ركن ظليل لا تغزوه الشمس، وتلفت حوله بحثاً عن أحد من أولاده فلم يجد". فهذه لغة تصويرية تقترب من لغة الشعر، وتحلق فى أجواء سحرية، حيث تتسرب أشعة الشمس من خلال فتحات الأبواب والشبابيك الوهمية ومن خلال سقف الحجرة. كيف؟! لا يمكن أن يتم هذا إلا من خلال رؤية سحرية للواقع. ولاشك أنه من بين الخصائص المهمة للواقعية السحرية البحث عن لغة تتواءم مع هذا التوجه الجديد، ولهذا يحكى لنا جابرييل جارثيا ماركيز أنه عندما فكر فى كتابة رواية عن الدكتاتور اللاتينى الأمريكى لم يكن من الصعب بالنسبة له أن يعثر على صورة الدكتاتور أو عالمه – فهو موجود ومكتمل – ولكن الصعوبة كانت تكمن فى السيطرة على لغة قادرة على الإحاطة بالواقع اللاتينى الأمريكى الغريب برمته.

المخطوط

وهذه القصة تجمع أيضا بين الواقع والسحر، ونجد هنا كذلك أن هذين العنصرين متوازنان كما فى القصة السابقة. فنصف قصة "المخطوط" الأول تقريباً واقعى أما نصفها الآخر فسحرى. ونبدأ بالقسم الأول فنجد عم سيد يفتتح مكتبة لتجارة الكتب القديمة يسميها "السندباد الجوى" وهذا العنوان له دلالته لأن العرب القدامى عرفوا البحر والبر، أما الجو فأقصى ماتخيلوه أن يركب أحدهم بساطا طائراً. وقد ملأ عم سيد مكتبته بجميع أنواع الكتب فى شتى العلوم بلغة واحدة هى العربية : الطب، والسحر، وعلوم السيمياء، والفلك والجغرافيا، وعلم الكلام، والفلسفة، وعلوم القرآن، والهرطقة، والأحاديث النبوية والخط العربى، وخرائط الأرض والبحر، وأساطير الأولين. وكان هذا الرجل متيماً برائحة الكتب القديمة، لدرجة أنه كان يسمى هذه

الرائحة "برفان الزمن" يسعده أن يشمها، ويتمنى أن يأتى اليوم الذى تعبأ فيه فى زجاجات وتباع مثل أى روائح أخرى. ومنذ أن افتتح عم سيد المكتبة فى الصباح دون مراسم اللهم إلا قراءة آية الكرسى والمعوذتين غابت الشمس دون أن يأتى إلى المكتبة زبون واحد.. كان المارة يتفرجون من بعيد ويندهشون لوجود هذه المكتبة الفاخرة فى حى شعبى فقير. ويتضمن هذا الجزء الواقعى حديثا عن بوار بضاعة الكتب، ومن ذلك ماحدث لمكتبة ومطبعة محمد على صبيح، وكانت مكتبته معروفة بميدان الحسين رضى الله عنه، وكان من شيوخ الوراقين، لكن بضاعته بارت وأفل مع الآفلين.

ويبدأ انتقالنا إلى القسم الثانى السحرى من القصة بتمهيد يتمثل فى أن عم سيد عندما رأى أن حالة البيع والشراء متوقفة أخذ يتفقد الأرفف والكتب -وكان ذلك بعد أن أغلقت المحلات الأخرى أبوابها وخفت الحركة فى الشارع تمامًا وهنا ظهر له رجل غريب فى سمته وشكله طلب منه أن يبحث له عن مخطوط اسمه "قمر الأقمار". لكن سيد لم يكن قد سمع عن مخطوط بهذا الاسم.. المهم أن الرجل كان يظهر ثم يختفى، وفكر سيد فى أن المسألة تنطوى على مزحة سخيفة من أحد معارفه المولع بكائنات ماوراء الطبيعة، وأخيراً عثر فى أحد الصناديق التى لم يكن قد فكها قبل ذلك على مخطوط "قمر الأقمار"، لكن الأحداث تستمر لنفاجأ بعد قليل بأن المخطوط قد اختفى، والتفت سيد فلم يجد له أثرًا وبهذا يقدم لنا خيرى عبد الجواد، فى هذه المجموعة، ثلاث قصص تدخل بحق ضمن هذا التيار العالمى الممتع والمعروف باسم " الواقعية السحرية "، لكن كتابة خيرى عبد الجواد - كما رأينا- ترتكز أكثر وأكثر على التراث العربى، أقصد تراث الحكى السحرى الموجود فى إبداعاتنا العربية القديمة، لكنه فى الوقت نفسه استفاد من الواقعية السحرية القادمة من وراء البحار، على الأقل فى لفت نظره إلى مايتضمنه التراث العربى من كنوز سردية مثيرة للانتباه، فضلاً عن إجادة استخدام التقنيات الحديثة، لأننا من غير الإضافات التى قدمها تراث القص العالمى الحديث، لا نستطيع أن نعيد قراءة هذه الكنوز بروح جديدة تتفق مع قيم ومستجدات العصر الذى نعيش فيه.

فتوحات قصصية

كلمة "فتوحات" صارت تستخدم فى الفترة الأخيرة للدلالة على الاكتشافات أو تمهيد طرق جديدة فى هذا الفن أو ذاك. ففى عام ١٩٩٨ -على سبيل المثال- صدر كتاب فى دمشق عنوانه "فتوحات البياتى المعروف بنور الشعر ومرآته" تحدث فيه ثمانون شاعراً وكاتباً عن البياتى بوصفه أحد الرواد الكبار فى شعرنا العربى المعاصر. والفتوحات لها أصداء قوية فى تراثنا الثقافى، خاصة عند الشيخ الأكبر محيى الدين بن عربى فى كتابه المعروف "الفتوحات المكية". وأنا فيما يتصل بمجموعة "قرن غزال" أستخدم كلمة الفتوحات للدلالة على أن مؤلفها خيرى عبد الجواد يقدم فى هذه المجموعة كتابة جديدة، رأينا طرفا منها فيما سبق فى القصص الثلاث الأولى التى تقدم نماذج رفيعة من الواقعية السحرية.

والآن نتوقف عند القصتين الأخيرتين لنجد خيرى عبد الجواد، فى قصة "هوامش وتعليقات حول كتاب نزهة المشتاق إلى فضائل بولاق" يحول المقال إلى قصة مكتملة الأبعاد والعناصر الفنية، وفى القصة الأخيرة "تمارين على الكتابة" يحول مانسميه فى عرفنا الأدبى "شهادة" إلى قصة جميلة. وهذا إن دل فإنما يدل على أن الفنون الأدبية، خلال العقود الأخيرة، قد تداخلت بصورة لا مثيل لها. ومثلما حدث فى التنظيرات النقدية من ظهور علم عبر التخصصات يسمى "علم النص" أو علم "تحليل الخطاب" نجد فى الكتابات الإبداعية هذا التداخل الخلاق الذى ينطوى على ثراء تشكيلى ومعنوى فى غاية الأهمية.

ففى قصة "هوامش وتعليقات" يبدأ الراوى بالحديث عن النسخة التى بيديه من المخطوط، والتى لا تختلف كثيراً عن تلك التى أصدرتها مطبعة بولاق عام ١٧٠٦ والتى تم اكتشافها على يدى المستشرق البريطانى ريتشارد بيرتون بعد أن أتم ترجمتها وطباعتها فى العام نفسه بالإنجليزية. ويمضى الراوى فى هذا الحديث عن المخطوط وناسخه، الذى كان هو نفسه ناسخ مخطوط رحلة ابن فضلان إلى بلاد الروس

والصقالبة والبلغار. ثم ننتقل إلى عنوان جانبى هو "وللمخطوط حكاية" وتتمثل هذه الحكاية فى أنه تلقى مكالمة من صديق صحفى مهتم مثله بالمخطوطات، وأثناء ذهابه إليه انثال تيار وعيه لأنه أخذ يتخيل سيناريوهات مختلفة عن سبب هذا الاستدعاء، كما يقدم لنا وصفًا لمكتبه فى الدور قبل الأخير من المبنى الجديد، وللدور كله، ثم ذهب إليه فأخبره بعثوره على هذا المخطوط "نزهة المشتاق إلى فضائل بولاق"، وأنه يريد منه أن يكتب له مقدمة تعرف بالكتاب وتقارن بين ماهو مدون فيه وماهو موجود فى بولاق الآن. وهنا ننتقل إلى أهم جزء فى القصة وهو الحديث عن المخطوط، ثم وصف بولاق فى ذلك الزمن البعيد ووصف نيلها، وكيف كانت عامرة بالدور والأسواق والحمامات والمساجد والجوامع والبساتين التى تنتشر فى كل مكان. ثم يتساءل : كيف أصف حال أهل بولاق الآن ؟ إن حالهم لا يسر عدواً ولا حبيباً. هل أصف بولاق القديمة بناسها النائمين على الطوى ؟ هل أصف حواريها الضيقة مثل شق هزيل ؟ الناس يعيشون فى الحوارى أكثر مما يسكنون البيوت.. إلخ، ثم يتحدث عن العشوائيات ويصف منزلاً عشوائيًا قديمًا آيلاً للسقوط، ثم ينتقل إلى ذكر مجىء محمد بن عبد الجواد أول من تعلم صناعة البناء واستيطانه فى أرض بولاق وإعادة إعمارها على يديه، ولا شك أن خيرى عبد الجواد فى هذا الجزء يقدم لنا نوعًا من السيرة الذاتية، ثم يذكر نادرة حدثت فى بولاق.. وهكذا ينتقل القاص من تقنيات المقال إلى تقنيات القصة فى براعة وإحكام يؤديان إلى التشويق والمتعة. وهو فى كل هذا يبدو مثل من يمسك أداة تطبيب ينكأ بها هذا الجرح أو ذاك. ولاشك أن هذه النقطة بالذات جعلتنى أتيقن من أن خيرى عبد الجواد قد قرأ خورخى لويس بورخيس واستوعبه جيداً، لأن بورخيس هو صاحب الفتوحات الكبرى فى هذا المجال. ومثلما ينقلك بورخيس إلى معلومة من هنا وأخرى من هناك نجد خيرى عبد الجواد قد فعل نفس الشىء فى هذه القصة، ففيها ثراء فى المعلومات حول المخطوطات، وأهميتها، وطرق نشرها، والاهتمام بها، وصنوف الأدب التى تشتمل عليها مثل الشعر والنثر، وأدب الرحلة، والخطط والنوادر والملح وغير ذلك.

ونأتى أخيراً إلى قصة "تمارين على الكتابة" لنجد خيرى عبد الجواد يقدم لنا قصة فى صورة شهادة أو شهادة فى صورة قصة، بطلها اسمه سعيد فرحان، هذا الذى عندما يبدأ الكتابة يكون داخلاً فى جحيم الكلمات، ولا يخرج قبل أن ينتهى من قصته أو روايته. أما الحجرة التى يجلس بها فمكدسة بالكتب والمجلات التى تحتوى آلاف القصص، وآلاف الروايات، وآلاف السير الذاتية، وكتب الفكر والفن والفلسفة والمنطق وعلم النفس والميتافيزيقا، فضلاً عن الكتب التى قام هو نفسه بتأليفها. وسعيد فرحان وحيد وتعس، وقد كسر قلمه ذات مرة أمام وكالات الأنباء العالمية احتجاجاً على أوضاع العالم وأعلن اعتزاله الكتابة، لكن السبب الحقيقى فى اعتزاله الكتابة، والذى أعلنه همساً فى سره هو أنه أفلس تماماً ولم يعد يعرف كيف يكتب، حتى تلك الخبرات التى اكتسبها طوال مزاولته لمهنة الكتابة لم يعد يتذكرها. وهنا يعيدنا الراوى إلى فترة ماضية هى طفولة الكاتب عندما بدأ الكتابة على شكائر الأسمنت التى كان يحضرها أبوه إلى البيت بعد انتهاء عمله. ويعود الراوى إلى حالة الوحدة والتعاسة وخيبة الرجاء فيذكر (والسرد على لسان الشخص الثالث) أنه، أى سعيد فرحان، بعد أن ملأ الدنيا كتابة متواصلة بلا انقطاع رحلت أفكاره الملهمة فجأة، لكنه يتذكر لحظات إلهامه فيطيل الحديث عنها، خاصة مايتعلق بإيقاعات الكتابة. فما من رواية أو قصة كتبها إلا على إيقاع كان يطن فى رأسه. كل كتابة لها إيقاعها الخاص. ومن أهم النصائح التى قدمها فى هذا الشأن أن على الكاتب أن يغير من إيقاعاته وإلا وقع فى النمطية. ثم يقدم سعيد فرحان على إجراء محاكمة سريعة لنفسه، وهذه المحاكمة تأتى لصالحه لكن حالته النفسية نتيجة الأوضاع المتدهورة حوله تجعله يكتب وسط الصفحة، بالخط العريض : "أنا كاتب يفتقد الإيقاع". ولعل اقتناعه بذلك هو الذى جعله يتوقف عن الكتابة. ثم يقدم تحت عنوان "كيف تكتب القصة القصيرة ؟ مجموعة من النصائح مثل : إن الجملة الأولى فى أية قصة هى الأصعب، وأن قرار كتابتها هو من أخطر القرارات التى يمكن اتخاذها، فهو أصعب مثلاً من قرار شن حرب نووية.. هكذا كان يتصور

أيامها، أى أيام كان يكتب[١]. وهناك نصيحة أخرى مهمة يحسن أن نلم بها هنا، تقول : "اعرض أفكارك الرئيسية، ثم حوِّم قليلاً حولها، شرِّق وغرِّب، ارتد إلى الوراء قليلاً، هات نتفا من ذكريات طفولتك، أصدقائك، وجيرانك، امزجها ببعض قراءاتك فى مواضيع شتى، اتكئ على التراث قليلاً فيغنى قصتك، ولا ترجع إلى موضوعك الرئيسى الذى بالطبع تكون قد نسيته -فلا تنسَ أرجوك- إلا قبل النهاية بقليل، ثم الدغ كالنحلة وفر هارباً بعد أن تجعل النهاية مفتوحة، وهذا يعطى القصة أو الرواية تأويلات مختلفة". ثم تأتى بعد ذلك الوصايا السبع فى كتابة القصة، وأخيراً تنتهى القصة بهذه الجملة الدالة : "كانت الصفحات قد امتلأت فتوقف قليلاً، وأخذ يقرأ ماكتبه وهز رأسه، وأمسك القلم مرة أخرى وكتب أسفل الصفحة جملة أخيرة : كل هذا هراء".

ولاشك أننا لو طلبنا من خيرى عبد الجواد أن يقدم لنا شهادته عن كتابته للقصة القصيرة فسوف يقدم لنا هذه الشهادة، التى هى أيضا قصة بكل المقاييس أو المعايير الفنية لكتابة هذا النوع الأدبى. فالحكاية فيها بارزة ومشوقة وممتعة : قصة سعيد فرحان الذى كتب أعمالا مهمة، لكن الأوضاع البائسة من حوله وكذلك الأوضاع العالمية المتدهورة جعلته يفلس أو يُجبل، بمعنى أنه صار يفتقد القدرة على الكتابة. كذلك يستخدم الكاتب تقنيات حديثة كالعودة إلى الوراء، والمونولوج الداخلى، والتداخل بين الراوى وبطل القصة، حتى لو كان السرد على لسان الشخص الثالث أو الراوى العليم بكل شىء. إضافة إلى استخدام القاص لنفس النصائح التى قدمها لنا سعيد فرحان فى القصة مثل عرض الأفكار الرئيسية ثم التحويم قليلاً حولها، والمجىء بنتف من

---

(١) يقول جابرييل جارثيا ماركيز فى حواره المذكور مع بلينيو ميندوثا ص١١١ عندما سأله عن أصعب لحظة بالنسبة له فى رواية "مائة عام من العزلة" : أصعب لحظة كانت هى لحظة البدء. فمازلت أذكر جيداً اليوم الذى أنهيت فيه، بصعوبة بالغة، الجملة الأولى، وعندئذ سألت نفسى وأنا فى حالة رعب : ماذا سيكون الأمر بعد ذلك ؟. والواقع أنى حتى بعد أن عثرت على المركبة وسط الأحراش لم أتصور حقيقة أن ذلك الكتاب يمكن أن يصل إلى أى مكان. لكن بدءا من تلك اللحظة (أى كتابة الجملة الأولى) صار كل شىء عندى كأنه نوع من الاحتدام، إضافة إلى أن ذلك كان مسلِّياً جداً.

ذكريات الطفـولة... إلـخ وعـرضـه لأفكار تخص مهنة الكتابة، مثل قوله إن العظماء لم يكونوا يحتاجون إلى أدوات للكتابة لأنهم يختـرعون أدواتهم الخاصة. هناك كذلك التغلغل فى أعماق الشخصية وعدم الاكتفاء بالجوانب الخارجية أو الظاهرة، وهذه خاصية تميز الفن الحديث كله، فداخل الإنسان عالم قائم بذاته أكثر عمقًا وخبرة وصدقا من عالمه الخارجي. كما تتمثل براعة الراوى فى إحاطته بكل جوانب الموضوع، فهو مثلاً عندما تأهب لتقديم الوصايا السبع لم يتذكر منها إلا أربعا، ومن ثم جاء تعليقه على ذلك على النحو التالى : "عصر ذهنه عله يتذكر بقية الوصايا، لكنها انمحت تمامًا من ذاكرته، فهز رأسه تأسفًا. حتى الذاكرة أفلتت منه هى أيضًا. يحدث ذلك كثيراً خاصة فى الآونة الأخيرة : فقدان مفاجئ فى الذاكرة يجعله ينسى أقرب الأشياء إليه.. إلخ". أى أنه مثلما فقد القدرة على الكتابة يحدث كثيراً أن يفقد الذاكرة، وكل هذا سببه الأوضاع المؤسفة التى يراها كل يوم حوله أو تنقلها وكالات الأنباء العالمية. وهكذا يستخدم خيرى عبد الجواد كل إمكانياته وأدواته القصصية ليقدم لنا فى هذه المجموعة "قرن غزال" قصصًا ممتعة تفتح مسارات جديدة لفن القصة العربى الذى تطور فى السنوات الأخيرة ونضج بصورة تثير الإعجاب كما تثير الانتباه. ويبقى فى الختام أن أقول إن "قرن غزال" هو عنوان للمجموعة وليس عنوانًا لأى قصة، لكنه عنوان دال يغوص بنا فى عمق التراث القصصى العربى، كما يغوص فى عمق الحياة الشعبية، والتى تأخذ حيزاً مهما أيضًا فى هذه المجموعة.

المؤلف فى سطور :

د. حامد أبو أحمد.

- دكتوراه فى الأدب الإسبانى من جامعة مدريد فى مارس عام ١٩٨٣ بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف، وكان عنوان الرسالة "جوانب فى شعر خوان رامون خيمنيث".

- عـميد كلية اللغات والترجمة - جامعة الأزهر من ٢٧/١٠/٢٠٠٤م إلى ٢٧/١٠/٢٠٠٦م .

- عضو مجلس إدارة اتحاد كتاب مصر وعضو نادى القصة ، وجمعية الأدباء.

- ألف ١٤ كتابا فى الأدب والنقد والعلاقة بين الأدب العربى والأدب الأسبانى .

- ترجم عن الإسبانية ستة أعمال أدبية ونقدية .

- حاصل على جائزة مؤسسة يمانى الثقافية التى تمنح باسم شاعر مكة محمد حسن فقى عن الإبداع فى نقد الشعر لعام ٢٠٠٧م عن كتاب "تحديث الشعر العربى - تأصيل وتطبيق" الصادر عن هيئة قصور الثقافة فى مصر عام ٢٠٠٤م .



ظهرت الواقعية السحرية نتيجة لمجموعة من العوامل الفاعلة والمؤثرة من أهمها التطور الإبداعى العالمى فى الرواية والقصة. وتقوم الواقعية السحرية على ثلاثة ارتباطات أو جوانب أساسية، وهى: الجانب العجائبى الذى تمثل قصص ألف ليلة وليلة و"حواديت الجدات" ركيزته القوية، والجانب الأسطورى على نحو ما يقول خورخى لويس بورخيس "إن الأسطورة تقع فى بداية الأدب وفى منتهاه"، والجانب السيريالى الذى كان بمثابة ثورة فى التحولات التى حدثت فى الأدب المعاصر. وهذا الكتاب يحاول تقديم نماذج للواقعية السحرية فى الرواية العربية المعاصرة، فضلا عن دراسة جذور هذا التوجه فى التراث العربى الذاخر بالكثير من الكتابات التى تؤسس لهذا التيار فى الثقافة العالمية وفى إبداعنا العربى الحالى.